domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Dicembre/*December* 1998 **810** Lire 15.000

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%-art.2, comma 20/B, legge 662/96-Filiale di Milano

La copertina
The cover
Arno Rafael Minkkinen

Collaboratori
Collaborators
Claudia Astarita
Annalisa Avon
Isabella Bader
Cecilia Bolognesi
Peter Butenschøn
Lorenzo Cannavale
Roberto Gamba
Maria Gambari Clauser
Fabio Grazioli
Valentina Guerrini
Karin Hallas
Martin Kalm
Katrin Kask
Krista Kodres
Esa Laaksonen
Bjørn Larsen
Roberta Luciani
Federico Maggiulli Alfieri
Caterina Majocchi
Laura Mosconi
Sara Protasoni
Sicilia Ramos Barbagelata
Maria Antonietta Rossi Galleri
Veronica Scortecci
Anne Stenros
Suzan Wines

Fotografie
Photographs
Terje Agnalt
Pekka Agarth
Gabriele Basilico
Donato Di Bello
S. Didõk
Esto Photographics
Ramak Fazel
Guy Fehn
Kaido Haagen
Chikako Harada
Jiri Havran
Vera Heinsar
Toomas Kohv
Martti Järvi
Ulo Joosing
P. K. Lagus
Maj Langhelle
Marco Melander
Joanna Moorhouse
Kim Müller
Seljamaa Photostudio
Sameli Rantanen
Teigens Fotoatelier AS
Jussi Tiainen
Rauno Traskelin
Erik Uddström
T.-H. Varres
Tiit Veermäe

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Charles McMillen
Jorum Monrad
Dario Moretti
Michael Scuffil
Virginia Shuey-Vergani
Rodney Stringer

Domus 810 Dicembre *December* 1998			**Lo spirito nordico**		***The Nordic spirit***
Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo		*Title*
	Bob Wilson	2	Seventy Angels on the Façade	2	*Seventy Angels on the Façade*
François Burkhardt		4	Editoriale	4	*Editorial*
			Cronaca del pensiero		***Opinion Chronicle***
Christian Norberg-Schulz		6	Il Nord norvegese	6	*The Norwegian North*
			Finlandia		***Finland***
Esa Laaksonen		10	Il ritorno della ragione e dell'economia	10	*The return of reason and economy*
Dietmar Steiner	Steven Holl	12	Museo di Arte Contemporanea Kiasma, Helsinki	12	*Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki*
	Heikkinen Komonen	26	Edificio per ristorante fast food e uffici, Helsinki	26	*Fast food restaurant and office building, Helsinki*
	Rainer Mahlamäki	32	Centro di arte popolare, Kaustinen	32	*Popular Art Center, Kaustinen*
	Eric Adlercreutz	38	Centro parrocchiale, Espoo, Helsinki	38	*Parish center, Espoo, Helsinki*
Maria Cristina Tommasini	Artek	42	Con Aalto e dopo Aalto	42	*With and after Aalto*
Maria Cristina Tommasini	Hackman	46	Strumenti per la tavola e per cuocere	46	*Utensils for the table and for cooking*
Anne Stenros		50	Le due facce del design finlandese	50	*Two faces of Finnish design*
Suzan Wines	Stefan Lindfors	56	Le due anime del design	56	*The two souls of design*
			Estonia		***Esthonia***
Karin Hallas		64	Architettura su una piazza inclinata	64	*Architecture on the slanted square*
Martin Kalm	Leila Pärtelpoeg	66	Restauro della sala del Parlamento, Tallinn	66	*Restoration of the Parliament, Tallinn*
	Marika Lõoke, Jüri Okas	72	Banca, Tallin	72	*Bank, Tallinn*
François Burkhardt	Maile Grünberg	76	Caffè e ristorante, Tallinn	76	*Cafè and restaurant, Tallinn*
Katrin Kask		78	Il mobile estone	78	*Estonian furniture*
Krista Kodres		82	L'arte applicata estone oggi	82	*Estonian applied art today*
			Norvegia		***Norway***
Bjørn Larsen		88	L'architettura norvegese oggi	88	*Norwegian architecture today*
	Sverre Fehn	90	Atelier Holme, Hurum	90	*The Holme Studio, Hurum*
	Arne Henriksen	96	Stazione ferroviaria Slependen, Oslo	96	*Slependen railway station, Oslo*
	Kristin Jarmund	100	Asilo nido, Stensby, Oslo	100	*Nursery school, Stensby, Oslo*
	Askim & Lannto	104	Centro d'informazione sulla natura, Fetsund	104	*Center for nature information, Fetsund*
	Jensen & Skodvin	108	Aree di sosta e servizi in montagna, Oppland e Sogn og Fjordane	108	*Tourist parking areas and services in the mountain, Oppland and Sogn og Fjordane*
Peter Butenschøn		116	Esiste un design norvegese?	116	*Is there a norwegian design?*
		121	**Libri**	121	***Books***
			Itinerario		***Itinerary***
Roberta Luciani		129	Korsmo e Oslo (N. 151)	129	*Korsmo and Oslo (N. 151)*
			Rassegna		***Product Survey***
		137	Finiture per l'edilizia	137	*Finishes for the building field*
			Calendario		***Calendar***
		157	Concorsi, congressi e mostre d'architettura, design e arte	157	*Competitions, congresses and exhibitions of architecture design and art*
		160	**Autori**	160	***Protagonists***

Lo “spirito nordico”

François Burkhardt

L’impatto della cultura nordica su quella dell’Europa centrale e degli Stati Uniti d’America ha esercitato il suo influsso fino agli anni ‘60 di questo secolo. Fare appello alle fonti di questa influenza e analizzarne gli effetti odierni su tre Paesi nordici costituisce un esercizio difficile ma non privo di fondamento. Ecco perché questo numero di *Domus* tratta dell’attualità della cultura materiale in Norvegia, in Finlandia e in Estonia. Tre Paesi differenti, che si trovano a essere marginalizzati in rapporto alla Svezia e alla Danimarca, ma la cui posizione ‘estrema’ (geograficamente per la Norvegia e la Finlandia, politicamente per l’Estonia, dal punto di vista dell’asprezza del clima per tutti i tre Paesi) ha origini comuni, che costituiscono per l’appunto quello ‘spirito’ che tentiamo di mettere in evidenza.
Per sostenere l’esistenza di uno “spirito nordico” occorre andare in cerca di queste origini oltre l’architettura, l’arte e il design, benché questi ambiti forniscano alcuni punti di riferimento. Occorre cercare nell’inesauribile mondo della letteratura, della filosofia, in quello della psicologia: nei testi di Ibsen, di Strindberg, per esempio, e soprattutto nella filosofia esistenzialista di Kierkegaard. Là dove la reale esistenza delle cose di questo mondo è dominata dalla malinconia, dalla paura e dalla disperazione, dove l’uomo nasce nella solitudine di fronte alle forze supreme (religiose ma anche esorcistiche), un ‘confronto’ che lo porta a una conoscenza profonda di se stesso e quindi a diventare un uomo libero.
È nel ritorno all’epos del *Kalevala* che il romanticismo nazionalista trova il proprio riferimento, facendo appello a una cultura di richiami arcaici, di descrizioni leggendarie radicata in Finlandia. Tutti i temi dell’espressione artistica di questo mondo, in pittura con Aksel Gallen Kallela, in musica con Jan Sibelius e in architettura con Lars Sonck, fanno riferimento alla Carelia, identificata come la terra d’origine della Finlandia.
Chi si reca in Norvegia oppure entra in rapporto con la cultura di questo Paese si trova di fronte alle opere di Edvard Munch, alle sue immagini al tempo stesso realistiche e simboliche, alla sua ricerca di un’espressione che rispecchi “lo svelamento della vita” fatto di sguardi ansiosi verso il futuro, il destino. Il fatto importante di questa cultura nordica non è la descrizione delle cose, ma piuttosto la situazione psicologica e con essa la nuova condizione della funzione simbolica. Al simbolismo spiritualista e a quello allegorico, Munch ribatte che è la realtà a essere simbolica e che nulla è più reale del simbolo, distinguendosi in questo da Arnold Böcklin e da Franz von Stuck come pure da William Blake.
E la tragedia della realtà è il segno più evidente dell’influsso dell’esistenzialismo sui mezzi espressivi, che è uno degli elementi sostanziali dello “spirito nordico” insieme con quello del richiamo alle tradizioni, alle fonti della propria cultura, e con quello fisico del legame con la natura, con il paesaggio, con il clima. Sono questi gli elementi che costituiscono la base su cui il cineasta svedese Ingmar Bergman concepisce le sue opere.
Gli elementi ‘natura’ e ‘clima’ costituiscono effettivamente un dato di fondo cui lo spirito nordico fa continuo riferimento (si veda a questo proposito la “Cronaca del pensiero” di Christian Norberg-Schulz). Ma nemmeno questa sfera è comprensibile se a quell’atmosfera nordica che costituisce l’ambiente locale non si aggiunge l’aspetto psicologico, una sorta di appendice esistenzialista dei comportamenti dell’“uomo del Nord”. Sotto questo aspetto i Paesi scandinavi sono in armonia con il movimento dell’Art Nouveau che si è propagato sull’intero continente europeo alla fine del secolo scorso, sotto il segno di un rinnovamento rappresentato dal concetto di “eterna giovinezza” e da un ideale romantico di unità tra vita e natura. Tema che sarà poi adottato dall’Art Nouveau finlandese mescolandolo alla tendenza romantico-nazionalista, in un tentativo di contrapporsi al romanticismo neoclassico che vedrà una nuova potente fioritura negli anni Dieci e Trenta del nostro secolo proprio in Scandinavia. L’esempio più significativo di questa congiuntura sarà la villa-studio di Saarinen, Gesellius e Lindgren a Hvrittträsk, destinata a rimanere l’esempio più significativo in Finlandia dell’unione tra Art Nouveau e romanticismo nazionalista.
Più di ogni altro architetto Alvar Aalto ha delineato nei suoi scritti – troppo poco noti – lo “spirito nordico” come un’unità di vita e paesaggio. Aalto sottolinea innanzi tutto il ruolo dell’‘atmosfera’, dell’“impronta umana” che completa armoniosamente la natura e la valorizza, dell’“ambiente propizio all’uomo” attraverso l’estensione del concetto di razionalismo, e quindi di un funzionalismo guidato dall’attenzione all’ergonomia e alla psicologia, per esempio nella modulazione della luce nello spazio. Ma anche attraverso l’attenzione che Aalto stessso dedica al rapporto forma-biologia, ai principi delle varie combinazioni ricche e sempre nuove nel loro adattarsi a circostanze differenti, che creano anche organismi viventi di cui pure l’uomo è parte integrante.
Di questa inseparabile unità tra natura e produzione vive il senso dello “spirito nordico”, in cui sono dominanti i valori psicologici della vita, e che resta un segno d’umanità profonda nelle regioni ancora risparmiate dallo sviluppo di una completa industrializzazione, tipica dei Paesi che presentiamo.

The “Nordic spirit”

The impact of Nordic culture on that of central Europe and of the United States of America was felt up till the 1960s. In a difficult though not unfounded exercise, we look here at the sources of that impact and examine its effects today on three countries (two Nordic and one Baltic). This issue of Domus *deals therefore with the topical importance of material culture in Norway, Finland and Estonia, three countries marginally situated in respect to Sweden and Denmark. Their ‘extreme’ positions however (geographically as far as Norway and Finland are concerned, politically in regard to Estonia, and in terms of their harsh climate as regards all three) have common origins; and they are the source of the ‘spirit’ that we have tried to capture.*
To get to the essence of a true “Nordic spirit”, one should look for its roots beyond architecture, art and design – though these fields do of course provide a number of points of reference. They should be sought in the inexhaustible realms of literature, philosophy or psychology: in the writings of Ibsen or Strindberg, for example, and especially in the existentialist philosophy of Kierkegaard. Here the real existence of things in this world is dominated by melancholy, fear and despair; humankind is born in a solitude faced with the supreme (religious but also exorcist) forces which through the revelation of self lead to liberation.
Nationalist romanticism lies in a return to the Kalevala *epic, in a culture of archaic provenances and legendary descriptions deep-rooted in Finland. Every subject of artistic expression, be it in the paintings by Aksel Gallen Kallela, in the music of Jan Sibelius, or in the architecture of Lars Sonck, identifies with Karelia as Finland’s land of origin.*
People visiting Norway or getting to know its culture will encounter the works of Edvard Munch; they will be struck by his realistic yet symbolic images and by his quest for an expression to mirror “the unveiling of life”, with anxious glances at the future and destiny. The important thing about this Nordic culture is not the description of things, but the psychological situation and with it the new state of symbolic functions. Against spiritualist and allegorical symbolism, Munch argues that it is reality which is symbolic, and that nothing is more real than the symbol; thus setting himself apart from Arnold Böcklin and Franz von Stuck, and from William Blake.
The tragedy of reality is the most striking sign of the influence of existentialism on expressive media. This is indeed one of the key elements of the “Nordic spirit”, together with its reference to tradition, to the sources of its own culture, and with the physical force of its bond with nature, landscape and climate. It is on these elements that the Swedish film director Ingmar Bergman builds his works.
‘Nature’ and ‘climate’ are effectively fundamental elements constantly referred to in the Nordic spirit (witness this month’s “Opinion Chronicle” by Christian Norberg-Schulz). But not even this sphere can be understood unless to the local northern atmosphere we add the psychological aspect, as an existentialist appendix to the behaviour of “Northern man”. And here the Scandinavian countries are in harmony with the Art Nouveau movement that spread across Europe at the end of the last century, with its message of renewal represented by the concept of “eternal youth”, and by a romantic ideal of a unity of life and nature. It was a theme later taken up by Finnish Art Nouveau, mixed with romantic nationalism, in an attempt to oppose the neoclassical romanticism which in Scandinavia itself was to witness a new and vigorous efflorescence in the 1910s and 30s. The most significant example of that bond was the villa-studio built by Saarinen, Gesellius and Lindgren at Hvitträsk: the most distinctive example in Finland of the union between Art Nouveau and nationalist romanticism.
More than any other architect, Alvar Aalto outlined in his writings (and one wishes they were better known), the “Nordic spirit” as a unity of life and landscape. Aalto laid emphasis primarily on the role played by “atmosphere”, by the “human imprint” that harmoniously completes and enhances nature; and by an “environment propitious to man” through an extended concept of rationalism; hence a functionalism inspired by attention to ergonomics and psychology, for instance in the modulation of light in space. But also thanks to Aalto’s attention to the relation between form and biology, to the principles of rich and ever-changing combinations in their adaptation to different circumstances; creating moreover the living organisms of which man too is an integral part.
It is on this inseparable unity of nature and production that the “Nordic spirit” thrives, in which the psychological values of life are dominant. And it remains a sign of the deep humanity to be found in regions still saved from the development of heavy industrialization, as in the countries visited here.

Christian Norberg-Schulz

Il Nord norvegese *The Norwegian North*

L'esperienza del Nord si realizza con naturalezza fin dall'arrivo. Si è avvolti in un'altra atmosfera, ma non si è immediatamente consci di che cosa sia accaduto; è la luce, è il territorio, è la vegetazione, oppure è l'ambiente costruito a essere diverso? È un po' tutto insieme. Qui nel Nord il sole non arriva allo zenit ma batte sugli oggetti obliquamente e li scioglie in un gioco reciproco di luce ed ombra. Il territorio non è fatto di volumi nitidi e spazi distinti; si disperde senza confini sotto forma di frammento e di iterazione. La vegetazione non è caratterizzata da specie particolari, come il pino a ombrello o il cipresso, ma è piuttosto fatta di intrecci di vegetazione e macchie. E gli edifici perdono gran parte del loro effetto figurativo; le case sono sparse e nascoste. Inoltre sono fatte per la maggior parte di legno, materiale cui manca il carattere di permanenza della pietra.

Poiché il Nord è costituito da più Paesi differenti, parrebbe inappropriato parlare di "mondo nordico". Ma se è vero che i Paesi nordici sono distinti, è comunque possibile raggrupparli sotto la comune denominazione 'Nord'. È evidente che questo termine implica qualcosa di più di un nome collettivo; in realtà denota il carattere e l'identità di una regione.

Come punto di partenza per una conoscenza più profonda di queste qualità possiamo analizzare ciò che più di ogni altra cosa conferisce carattere a un ambiente: "la luce". Una mostra di pittura nordica allestita negli Stati Uniti nel 1982-83 recava il titolo "Northern Light", "Luce del Nord". È infatti proprio la luce a definire il mondo nordico e a infondere alle cose il loro carattere. "La luce dà a ogni cosa la presenza", diceva Louis Kahn. Non intendeva dire che la luce crea le cose, ma che definisce il loro modo di apparire. È proprio questo effetto di determinazione che distingue la luce del Nord. In altre parole la luce dà manifestazione allo spazio abitato dalle cose e dalla vita, e la luce del Nord quindi crea uno spazio mentale. Nel Nord si vive in un "mondo mentale", fatto di sfumature cangianti, di forze in perenne movimento, anche quando la luce è celata e filtrata dal cielo coperto. Il mondo nordico, quindi, non è compiuto, ma al contrario, non finito e frammentario. Ciò non vuol dire che il paesaggio nordico sia privo di forza o di forma, ma che raramente combina queste qualità in una Gestalt a tutto tondo. Nelle sue osservazioni sulla Finlandia Sigfried Giedion afferma: "La Finlandia, coperta da una rete di laghi e foreste, richiama nella struttura il giorno della Creazione, quando l'acqua e la terra vennero per la prima volta separate". In linea di principio possiamo estendere questa affermazione a tutti i Paesi del nord. È come se questi paesaggi fossero in 'divenire'. Questa impressione, naturalmente, non ha nulla a che fare con l'agricoltura o con la geologia, ma con l''incompiutezza' di cui la forma del paesaggio è soffusa. Anche la 'deliziosa' Danimarca "si snoda tra colline e vallette", ed è priva dei tratti più vasti che caratterizzano il paesaggio coltivato più meridionale. In termini spaziali ciò significa che l'omogeneità dell'ambiente meridionale si disperde in frammenti di carattere vario.

Lo spazio del Nord è così: un'incontrollabile molteplicità di luoghi priva di confini fissi o di forme geometriche nitide. Solo la notte riesce a uniformare questa diversità, che già abbiamo caratterizzato come 'intrecci' e 'macchie'. Quando le cose non si manifestano individualmente, ma sono intrecciate, ci troviamo in una situazione che può essere correttamente definita 'anticlassica'. Qui non conta l'*eidos* di una cosa, ma il suo segreto rapporto con le altre. Quando la condizione mentale e la rete sostituiscono il carattere 'divino' e la corporeità plastica, le cose si dissolvono. Si smaterializzano, diventano fluide oppure si manifestano come troll, cioè creature indefinite che non appartengono a una specie particolare. In Grecia un luogo trae la propria identità dal dio mitico cui 'corrisponde', mentre il "*Genius loci*" del Nord è il 'nisse' o 'tomt', parola quest'ultima che significa anche 'luogo'; i 'troll 'e i 'nisse' sono personificazioni delle forze naturali; non personaggi distinti che procedono alla luce del sole ma entità occulte che si manifestano nell'oscurità notturna.

Il compito dell'architettura consiste nel dare una casa all'uomo, e questo compito si assolve costruendo in "armonia sonora" con un dato luogo. Comprendere il luogo è perciò il fondamento dell'architettura, ma ciò non implica un'attenzione miope al dato locale. Una conoscenza più generale e importata serve da metro per favorire una migliore conoscenza locale. Nel suo opuscolo sul poeta Hebel, Heidegger spiega l'architettura con queste parole: "Gli edifici avvicinano all'uomo la terra in quanto paesaggio abitato, e contemporaneamente pongono la prossimità delle abitazioni adiacenti sotto la distesa del cielo". Il nostro compito, quindi, consiste nell'analizzare in che modo i paesaggi del Nord si sono manifestati in architettura.

La storia dell'architettura nordica illustra i tratti fondamentali del paesaggio in questione e prova che un modo di costruire nordico esiste davvero. Si potrebbe anche dire che il 'locale' si manifesta nel Nord con forza maggiore che in altre aree culturali. Perciò l'architettura del Nord ha avuto un ruolo pionieristico nello sviluppo del 'neoregionalismo' del dopoguerra. L'esigenza di un'architettura radicata nel luogo può anche essere considerata una reazione allo stile internazionale che dominò gli anni tra le due guerre e contribuì a rendere sempre meno caratterizzato l'ambiente.

La nostra ricerca sul Nord può apparire una reazione nostalgica al crescente diluirsi delle differenze qualitative caratteristico dei nostri giorni. Lo è certamente, ma è proprio per questo che la nostalgia è divenuta imperativa. Non come desiderio di tornare indietro, tuttavia, ma come esigenza di conservare ciò che è dato attraverso interpretazioni 'nuove'. Potremmo definire questo processo "conservazione creativa". È possibile trovare molte nuove interpretazioni, e ciò conferma che il nordico è ancora realtà. Lo si capisce già appena si arriva all'aeroporto di Kastrup, a Copenaghen. Qui, nel vasto atrio di Vilhelm Lauritzen, la sensazione di un nuovo mondo è immediata. In questo spazio, intimo nonostante le dimensioni, si incontra il "paesaggio abitato". Il pavimento di legno e il soffitto grigio-azzurro bucato da lucernari tondi rendono manifesta la spazialità danese. Per il viaggiatore scandinavo Kastrup significa perciò tornare a casa. La parola 'casa' è una parola chiave per la gente del Nord. Nel Nord la vita non si svolge in piazza, ma a casa, il che implica che intimità e calore siano più importanti della grandiosità di rappresentanza. A Kastrup queste qualità sono presenti grazie alle dimensioni, all'uso dei materiali, del colore, della luce. Benché l'atrio sia 'moderno', è contemporaneamente 'danese' e 'nordico'.

Dopo queste osservazioni generali, guardiamo più da vicino l'ambiente 'norvegese'. Un testo del 1777 descrive la Norvegia come un'enorme roccia solcata da vallate. L'immagine è precisa, perché non esiste praticamente alcun altro Paese dominato a tal punto dalle montagne. Una condizione che può essere intesa come un''inversione' delle Alpi svizzere: mentre le Alpi costituiscono un centro che sgorga dall'ambiente circostante, la montagna norvegese è una massa compatta che si estende dall'alto, disperdendosi a ovest sotto forma di precipizi e crinali e a est in frammenti sempre più piccoli.

Questa frammentazione si verifica prima di tutto in Svezia e prosegue attraverso l'Åland fin dentro la Finlandia. In Norvegia la massa montuosa è ancora coesa e perciò le valli appaiono come 'solchi'. I fiordi occidentali sono la stessa cosa, ma colmi d'acqua. In Norvegia quindi non si vive in un ambiente esteso, aperto, ma tra alte pareti. Solo quando se ne raggiunge la cima la vista diviene panorama: da qui il sogno norvegese di arrivare "oltre gli alti monti". Ma la vita quotidiana si svolge nel fondo delle vallate, e perciò il norvegese è un 'døl' (un valligiano), parola assente dalla maggior parte delle altre lingue.

La valle norvegese dimostra che il nostro essere nello spazio è determinato da una tensione tra sopra e sotto. Nelle valli si è sotto; è il luogo dove si abita, dove si crea l'ordine dell'esistenza. Qui l'uomo è a casa sua e gli animali sono al sicuro. Qui il luogo è un mondo noto, anche quando il tempo è minaccioso. Ma in Norvegia quest'ordine è solo un 'solco' nell'ignoto. Le montagne incombono, enorme roccia che unifica il Paese. Quando si sale, tuttavia, si sperimenta una libertà diversa dalla sicurezza della valle. Perché sulla cima si è allo scoperto. Qui, "alle intemperie", le forze si scatenano nella tempesta e si comprende che la veduta panoramica è una condizione fragile.

Come può allora "l'architettura" rappresentare e conservare il mondo norvegese? Come possono gli edifici essere al tempo stesso selvaggi e sicuri, come possono offrire un punto d'appoggio in un ambiente in costante movimento? Un'analisi spaziale ci permette di constatare che in Norvegia c'è una chiara risonanza tra tipo di paesaggio e forme di insediamento. In questa vasta terra di abitanti dispersi è la fattoria, più che il villaggio, a essere fondamentale; e infatti la parola norvegese che indica il cortile della fattoria, tun, è prossima all'inglese town, 'città'. Il tun è un luogo delimitato nell'ambiente naturale, fondamentalmente una 'radura'. Ma un tun può essere organizzato in molti modi, tre dei quali sono comunemente riscontrabili in Norvegia: a gruppo, a schiera e a rettangolo più o meno allungato, secondo gli stretti, irregolari siti del Vestland, le vaste vallate della regione centrale, e le boscose, ondulate campagne dell'Østland. In linea di principio queste tre tipologie corrispondono a forme di villaggio e di città che sono evidenti in altri Paesi e rappresentano una manifestazione delle "leggi gestaltiche". Il che significa che appartengono a un 'linguaggio' comune di forme da usare in risonanza con il luogo dato.

Ma l'ambiente norvegese è soprattutto determinato dalla tensione tra sopra e sotto. Qui le cose non esistono attraverso una presenza armonica in uno spazio globale, ma sono partecipi dell'interazione ambientale delle forze. Svelare e conservare questa realtà in un edificio richiede forme che contemporaneamente possiedano la sicurezza della casa ed esprimano il carattere indefinito e selvaggio dell'ambiente naturale. Il problema è stato risolto tradizionalmente con la combinazione di elementi costruttivi di assi e tronchi. In questo modo una costruzione può essere contemporaneamente pesante e leggera ed esprimere la tensione tra sopra e sotto. Gli edifici di legno della tradizione norvegese sono stabili e ascensionali, e quindi incarnano il rapporto norvegese tra terra e cielo.

L'architettura norvegese moderna è riuscita in certo qual modo a conservare queste qualità, come provano le opere di Sverre Fehn.

In particolare penso all'aeroporto di Gardermoen, a Oslo, in cui lo spazio norvegese diviene manifesto in modo complementare al carattere danese di Kastrup.

Christian Norberg-Schulz è stato professore di Architectural Theory and History presso la Oslo School of Architecture per molti anni e ha vissuto a Roma per lunghi periodi di tempo, studiando architettura partendo da questi due 'poli' e molte altre cose che stanno nel mezzo. Tra i molti libri che ha pubblicato, il suo classivo *Intentions in Architecture* è in stampa dal 1966.

PHOTO CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ

We experience the North spontaneously upon arrival. Another mood envelops us, but we are not immediately aware of what has happened; is it the light, is it the land itself, is it the vegetation, or is it the built environment which is different? It is indeed all of these. Here in the North, the sun does not rise to the zenith, but strikes things obliquely and dissolves in an interplay of light and shadow.

The land consists not of clear massings and distinct spaces; it disperses as fragment and repetition in the boundless. The vegetation is not characterized by particular species, such as stone pine and cypress, but is rather web and thicket. And the buildings lose much of their figural effect; houses lay scattered and hidden. Moreover, they consist for the most part of wood, a material which lacks the permancy of stone.

Since the North is composed of several and differing countries, it may appear pointless to speak of a "nordic world". But while it is true that the nordic lands are distinct, we can nonetheless group them under the common heading "the North". That this term implies something more than a collective name, is evident; in fact it denotes a region of character and identity.

As a point of departure for a deeper understanding of these qualities, we can examine that which, above all, gives an environment its character: light. An exhibition of nordic painting shown in the USA in 1982-83 ran under the title Northern Light. For it is precisely light which defines the nordic world, and infuses things with its mood. "Light gives all things their presence", Louis Kahn said. He did not mean that light creates things, but that it defines their manner of appearance. It is exactly this determinative effect which distinguishes nordic light. That is, light manifests that space which things and life inhabit, and nordic light hence creates a space of moods. In the North, we occupy a "world of moods", of shifting nuances, of never-resting forces, even when the light is withdrawn and filtered through an overcast sky.

The nordic world, thus, is hardly complete, but rather unfinished and fragmentary. This does not suggest that the nordic landscape lacks strength or form, but it rarely combines these qualities in a rounded gestalt. In his remarks on Finland, Sigfried Giedion says: "Finland, covered with its network of lakes and forests, suggests in its structure the day of Creation when water and earth were first separated". We might, in principle, extend this statement to include all nordic lands. For it is as if these landscapes were in the process of 'becoming'. This impression, of course, has nothing to do with agriculture or geology, but with the 'incompleteness' which suffuses its landforms. Even 'charming' Denmark "meanders in hill and dale", and lacks the larger features which characterize the cultivate landscapes farther south. In spatial terms, this means that the homogeneity of the southern environment is split into fragments of varying character.

Such is northern space: an unsurveyable manifold of places without fixed boundary or clear geometric form. It is only night which can unify this diversity, which we already have characterized as 'web' and 'thicket'. When things cannot appear individually, but are interwoven, we occupy a state which can truly be called anti-classic.

Here, it is not a thing's 'eidos' which matters, but its veiled relation to the others.

When mood and web replace 'divine' character and plastic corporality, things dissolve. They become dematerialized and fluid, or emerge as 'trolls', that is, indefinite creatures which belong to no particular species. In Greece, place was identified with a 'corresponding' mythic god, whereas the northern "genius loci" is the 'nisse' or 'tomt', the latter word also meaning 'site'! Troll and nisse personify natural forces; not those distinct characters which advance in sunlight, but occult things which emerge in the darkness of the night.

It is architecture's task to avail man to dwell, and this task is satisfied by building in resonance with the given place. The understanding of place is therefore architecture's basis, but this does not imply nearsighted focussing upon the local. A more general, imported understanding may serve as a measure which helps a better understanding of the domestic. In his little book on the poet Hebel, Heidegger explains architecture in these words: "The buildings bring the earth as inhabited landscape close to man, and at the same time place the nearness of neighbourly dwelling under the expanse of the sky". Our task, thus, is to investigate in what manner the nordic landscapes have become manifest in architecture.

The history of nordic architecture illustrates the basis traits of the landscapes in question, and proves that nordic building truly exists. One might even say that the 'domestic' emerges more strongly in the North than in other cultural areas. Therefore nordic architecture has come to play a pioneering role in the development of the "new regionalism" of the postwar years. The need for an architecture rooted in place can be seen as a reaction against the "international style" which dominated the interwar years and contributed to make our environment increasingly characterless. Our search for the nordic may seem a nostalgic reaction to our times' increasing dilution of qualitative difference. Granted, but that is precisely why nostalgia has become imperative.

Not as a desire to turn back, however, but as a need for warding the given through new interpretation. We may call this process "creative conservation". Many new interpretations can indeed be found, and these corroborate that the nordic is still a reality.

This is felt already upon arrival to Copenhagen's Kastrup airport. Here, in Vilhelm Lauritzen's large hall, the experience of another world is immediate. In this space, intimate in spite of its dimensions, one meets the "inhabited landscape". The wooden floor and the greyish-blue ceiling perforated by round skylights indeed make Danish space manifest. For the travelling Scandinavian, Kastrup therefore signifies homecoming. The word 'home' is a key to the nordic. In the north, life does not take place on the piazza, but in the home, and this entails that intimacy and warmth are more important than representative grandeur.

At Kastrup, these qualities are present thanks to dimensioning, use of material, colour and light. Although the hall is 'modern', it is simultaneously 'Danish' and 'Nordic'.

Let us after these general remarks take a closer look at the 'Norwegian' environment. A text from 1777 describes Norway as one enormous rock, riven with valleys. The image is accurate, for there is hardly another country dominated to such a degree by mountains. The condition may be understood as an 'inversion' of the Swiss Alps; while the Alps constitute a center which erupts within its surroundings, the Norwegian mountain is a compact mass stretching out from above, dispersing itself westward as precipice and skerry, and eastward in progressively smaller fragments. This fragmentation occurs primarily in Sweden and continues to Åland into Finland. In Norway the mountain mass still coheres, and therefore the valleys appear as 'rifts'. The fjords in the west are likewise, but waterfilled. In Norway, thus, one lives not in an extensive, open environment, but between high walls. It is only when one attains the summit that prospect becomes panorama, and hence it is the Norwegian dream to reach "over the high mountains". But it is down in the valley that everyday life takes place, and therefore the Norwegian is døl (dalesman), a word absent from most other tongues.

The Norwegian valley shows that our being in space is determined by a tension between above and below. In valleys, we are below; it is our place of dwelling, where we create the order carrying our existence. Here, man is at home and animals safe. Here place is an understood world, even in threatening weather. But in Norway, this order is only a 'rift' in the unknown. Mountains loom above, as the enormous stone uniting the land. When we ascend, however, we are free in a way which is different from the valley's safety. Because on the top we are exposed. Here, "up in the weather", forces are unleashed in the storm, and we understand that the overview is a fragile condition.

How, then, can 'architecture' represent and maintain the Norwegian world? How can buildings be concurrently wild and safe, how can they provide a foothold in an environment constantly in motion? If we examine spatially, we can ascertain that in Norway a clear resonance exists between type of landscape and settlement-form. In this extensive land of scattered inhabitants, it is the farm rather than the village which is fundamental, and in fact the Norwegian word for the farm-yard, 'tun', is cognitive with 'town'. The 'tun' is a delimited place in the natural surroundings, and basically a 'clearing'. But a 'tun' may be organized in several manners, three of which are commonly found in Norway: the cluster, the row and the more or less closed rectangle, in accordance with the narrow, irregular sites of the 'Vestland', the extended valleys of the central regions, and the wooded, rolling countryside of the Østland. In principle the three types correspond to village and town forms which are in evidence in other countries, and moreover represent a manifestation of the "gestalt laws". That is to say that they belong to a common 'language' of forms which ought to be used in resonance with the given place.

But the Norwegian environment is above all determined by the tension between above and below. Here, things exist not in harmonic presence within comprehensive space, but participate in the environmental interplay of forces. To reveal and maintain this in building requires forms which simultaneously possess the safety of home and express the indefinite and savage natural surroundings. This problem was traditionally solved with the combination of stave and log construction. Thus a building may be simultaneously heavy and light, and express the tension of below and above. The wooden buildings of the Norwegian tradition both restand ascend, and thus embody the Norwegian relation of earth and sky.

Modern Norwegian architecture has to some extent succeeded in preserving these qualities, as is proved by the works of Sverre Fehn. In particular, I may point to the new Oslo airport at Gardermoen, where Norwegian space becomes manifest in a way which complements the Danishness of Kastrup.

Christian Norberg-Schulz *has for many years been Professor of Architectural Theory and History at the Oslo School of Architecture and has lived for extended periods in Rome, studying architecture from these two poles and much that lies between. Among his many published works, his classic book* Intentions in Architecture *has been in print since 1966.*

SUOMI
EESTI
NORGE

Architettura finlandese: il ritorno della ragione e dell'economia. Dalla recessione alla razionalità prudente

Esa Laaksonen

Nella cultura costruttiva finlandese durante lo scorso decennio si sono verificati mutamenti significativi. La recessione economica, dovuta al crescente indebitamento dei patrimoni industriali e personali, ha condotto al collasso l'edilizia e lasciato cicatrici sulla professione dell'architetto. Nel momento peggiore il quaranta per cento degli architetti finlandesi si trovò disoccupato. Molti designer che avevano intrapreso la carriera negli anni '50 (tra cui Heikki Siren e Osmo Lappo) chiusero lo studio, Aarno Ruusuvuori e Reima Pietilä scomparvero e, dopo la morte di Elissa Aalto, lo studio di Alvar Aalto venne chiuso. L'epoca dei designer del boom postbellico era finita.
I più importanti progetti edilizi sono collegati all'abitazione o alla ristrutturazione del patrimonio edilizio esistente. Molti progetti sono stati intrapresi da architetti che avevano iniziato la carriera negli anni '60 e '70: Juha Leiviskä, Kristian Gullichsen, Timo Vormala, Erkki Kairamo, Juhani Pallasmaa, Jan Söderlund, Kaarina Löfström, Simo Paavilainen, Eric Adlercreutz, Pekka Helin e Tuomo Siitonen e lo studio Nurmela-Raimoranta-Tasa. L'elenco comprende anche nomi più giovani come Erkki Partanen e Sinikka Kouvo, Kaisa Brunow e Jussi Maunula, Mikko Heikkinen e Markku Komonen.
I progetti più importanti di questi professionisti comprendono la sede centrale della Nokia a Espoo (studio Helin-Siitonen; Pekka Helin, foto alla pagina successiva); i nuovi edifici dell'Università di Vaasa (Paavilainen); il Museo lappone della Lapponia finlandese, SIIDA (Pallasmaa, foto in questa pagina); il complesso residenziale Olympos di Helsinki (Gullichsen); il Centro di ricerca microelettronica finlandese di Espoo (Vormala); e i progetti di ristrutturazione e nuova costruzione su larga scala nel campus dell'Università di Turku (Nurmela-Raimoranta-Tasa). Gullichsen sta attualmente progettando una biblioteca a Lleida, in Spagna, e l'ambasciata finlandese di Stoccolma.
Gli ultimi progetti di Heikkinen e Komonen sono la sede centrale di Helsinki della McDonald's; il LUME, centro di ricerca e sviluppo sulla comunicazione della Facoltà universitaria d'arte e progettazione di Helsinki; e un centro di ricerca microbiologica per l'Istituto Max Planck di Dresda, in Germania. Il vincitore del Premio d'architettura Carlsberg nel 1996, Juha Leiviskä, che sta sviluppando un suo personale filone architettonico, ha lavorato al solito passo tranquillo: il suo ultimo progetto consiste nell'ampliamento e nella ristrutturazione, completati di recente, della cappella di Harju a Mikkeli. Lo studio KLM (Mikko Kaira, Ilmari Lahdelma e Rainer Mahlamäki), il più importante tra quelli della giovane generazione che si sono affermati negli anni '90, si è procurato commissioni soprattutto attraverso i concorsi; il gruppo ha iniziato a Tampere negli anni '80 con il nome di Studio 8. Il più significativo tra i progetti recenti dello studio KLM è il Centro per la musica popolare su una collina di Kaustinen, rivestito di legno (Mahlamäki, 1997). Lo studio sta attualmente progettando la biblioteca di Vaasa (progetto vincitore di un concorso). Mikko Kaira ha realizzato due centri di ricovero diurno utilizzando materiali inconsueti; questi centri, Misteli e Ruokopilli, si trovano entrambi a Vantaa. Recentissimamente ha iniziato a lavorare a una zona residenziale nei pressi di Tuusula, che sarà terminata la prossima estate.
Un altro significativo gruppo di giovani è ARKKI (Aaro Artto, Matti Kaijansinkko, Teemu Palo, Yrjö Rossi e Hannu Tikka); il loro primo progetto è relativo all'area di Ørestad, a sud di Copenaghen. Questo lavoro danese è basato sull'elaborato vincitore di un concorso internazionale del 1995. Hannu Tikka, che oggi sta battendo più o meno una strada solitaria, ha vinto parecchi concorsi negli ultimi anni insieme con Kimmo Lintula (Biblioteca di Raisio, che sarà completata nella primavera del 1999; concorso per il parco della baia di Töölö a Helsinki; il garden center Gardenia di Helsinki; il piano di ampliamento dell'università di Lappeenranta; e una sala da concerto in legno, la Sibelius House di Lahti). L'architettura di Tikka potrebbe essere definita come un modernismo versatile e originale. Tra gli altri progettisti che hanno operato negli anni '80 vale la pena di citare Kai Wartiainen, lo studio ARRAK (Kiiskilä, Kiiskilä e Rautiola), Hannu Jaakkola (biblioteca di Nummela, corte d'appello di Kouvola), Ulla e Lasse Vahtera (edificio scolastico a Vihti) e Petri Rouhiainen e Matti Sanaksenaho. L'architettura scultorea di Sanaksenaho, fondata su una forte sensibilità per i materiali, è stata esposta alla Biennale di Venezia; attualmente egli sta progettando una cappella ecumenica nei pressi di Turku.

FOTO *PHOTO* RAUNO TRASKELIN

Neorazionalismo

Negli ultimi due anni la ripresa economica e l'accresciuto numero dei concorsi d'architettura hanno anche portato alla ribalta architetti più giovani e meno noti ma interessanti. Il lavoro di gruppo appare sempre più diffuso e i collegamenti a rete sono essenziali. Questi giovani progettisti non hanno ricevuto grandi incarichi durante la recessione edilizia e alcuni di loro, che a quel tempo frequentavano ancora l'università, si sono laureati solo da poco. La situazione è in qualche modo simile a quella dei primi anni '50, quando i quarantenni che non avevano avuto occasione di progettare a causa della guerra e gli architetti che avevano completato gli studi dopo di essa stavano ancora cercando il loro posto nella società. Come quella cresciuta nei difficili anni '40, questa nuova generazione è maturata in un mondo fatto di razionalità e di scarse risorse economiche. Li ho battezzati 'neorazionalisti' e le loro concezioni più profonde in Finlandia si possono rintracciare nelle opere dello studio Heikkinen-Komonen.
I più interessanti tra gli architetti quarantenni della "nuova generazione" sono il gruppo Arkhouse (Markku Erholz, Helja Herranen, Hannu Huttunen e Pentti Kareoja); Vesa Huttunen, che sta progettando l'ambasciata finlandese di Canberra; Juha Ilonen; Jouni Kaipia; Sari Nieminen; e Roy Mänttäri, la cui più recente tensostruttura, Tattoo, è stata presentata ad Hamina la scorsa estate. Il primo progetto del gruppo Arkhouse è la scuola di Mustakivi, nella zona orientale di Helsinki (1998), in cui gli elementi più notevoli sono la colorazione delle superfici di materiali differenti e il loro trattamento.
Tra gli architetti più giovani degni di menzione c'è il gruppo di progettisti che ha lavorato all'ambasciata finlandese di Berlino, lo studio d'architettura VIIVA (Rauno Lehtinen, Pekka Mäki e Toni Peltola); Antti-Matti Siikala e Sarlotta Narjus; e il gruppo formato da Asmo Jaaksi, Teemu Kurkela, Samuli Miettinen e Juha Mäki-Jyllilä, vincitore la scorsa primavera del concorso per la biblioteca centrale di Turku. L'edificio, fondamentalmente molto semplice, battezzato 'Chiaroscuro', basato sull'apertura e sul variare della luce e dell'ombra e dotato di spazi interni versatili e facciate vetrate, sarà situato nel cuore di Turku, presso la sede del quotidiano *Turun Sanomat* progettato da Alvar Aalto.
La qualità dell'architettura finlandese è tradizionalmente presente nelle esposizioni di tutto il mondo. Antti-Matti Siikala, che sta attualmente realizzando i grandi uffici della società Sanoma nel cuore di Helsinki insieme con Jan Söderlund, ha vinto il concorso d'architettura per il padiglione finlandese all'Esposizione universale di Hannover insieme con la moglie Sarlotta Narjus. L'idea del progetto è interessante. L'edificio è stato suddiviso in tre parti; due di esse, accompagnate da due blocchi integrati, sfiorano la poesia e il romanticismo con la loro macchia di faggi coperta, che i visitatori dell'esposizione attraverseranno su passerelle. La macchia è un'esperienza concettuale, uno spazio mitico impenetrabile.
L'architettura finlandese sta insomma tornando a una fase di razionalità e di coscienza dei materiali. Stiamo assistendo a una specie di riforma sociale in una situazione in cui le risorse materiali si sono fatte scarse. Il 'neorazionalismo' è forte nei contenuti, ma è comunque un'architettura razionale realizzata con l'impiego di mezzi limitati senza distruggere lo spirito dell'architettura. I neorazionalisti hanno in comune un'architettura spazialmente ricca, intenzionalmente forte e fondata su un elegante uso dei materiali, che si distingue dal minimalismo europeo in quanto partecipe del patrimonio della cultura architettonica finlandese, così come l'opera di Alvar Aalto si distingueva dalle correnti di moda nell'architettura internazionale degli anni '50.

The Finnish architecture: return of reason and economy. From recession to low-key Rationalism

There have been significant *changes in Finnish construction culture during the past decade. The economic recession, resulting from businesses and private households becoming more and more indebted, led to the collapse of the building industry and left a scar on the work of architects. At its worst, forty out of every hundred Finnish architects were unemployed. Many designers who had started their careers in the 1950s closed their offices (Heikki Siren and Osmo Lappo among others). Aarno Ruusuvuori and Reima Pietilä passed away, and after Elissa Aalto died the architectural office of Alvar Aalto was closed. The era of the designers of the postwar boom thus came to an end.*
The most important construction projects have been linked to housing design or renovation of the old building stock. Most projects have been undertaken by those who started their careers in the 1960s and '70s: Juha Leiviskä, Kristian Gullichsen, Timo Vormala, Erkki Kairamo, Juhani Pallasmaa, Jan Söderlund, Kaarina Löfström, Simo Paavilainen, Eric Adlercreutz, Pekka Helin and Tuomo Siitonen, and Nurmela-Raimoranta-Tasa Architects. The list also includes younger names such as Erkki Partanen and Sinikka Kouvo, Kaisa Brunow and Jussi Maunula, and Mikko Heikkinen and Markku Komonen.
The most notable projects by these designers include the Nokia Headquarters in Espoo (Helin-Siitonen Architects; Pekka Helin, photo on this page); the new buildings at the University of Vaasa (Paavilainen); the Lapp Museum in Finnish Lapland, SIIDA (Pallasmaa, photo on the previous page); the Olympos Housing in Helsinki (Gullichsen); the Microelectronics Technical Research Center of Finland in Espoo (Vormala); and the large-scale renovation and new building projects on the Turku University campus (Nurmela-Raimoranta-Tasa). Gullichsen is currently designing a library in Lleida, Spain, and the Finnish Embassy in Stockholm.
The latest projects by Heikkinen and Komonen are the McDonald's Head Office in Helsinki; LUME, the center for media research and development of the University of Art and Design in Helsinki; and a Microbiology research center for The Max Planck Institute in Dresden, Germany. The winner of the Carlsberg Architectural Prize in 1996, Juha Leiviskä, who is developing a highly personal architectural tradition, has been working at his usual leisurely pace: his latest project is the recently completed extension and renovation of the Harju Chapel in Mikkeli.
KLM (Mikko Kaira, Ilmari Lahdelma and Rainer Mahlamäki), the most important of the younger generation of architectural offices which have made their name in the 1990s, has obtained work mainly through architectural competitions. This team started out as Studio 8 in Tampere in the 1980s. The most significant of KLM's recent projects is the wood-surfaced Folk Music Center on a hillside in Kaustinen (Mahlamäki, 1997). The office is currently designing the Vaasa Library (winning entry to an architectural competition). Mikko Kaira has realised two day care centers using out of the ordinary materials; these centers, Misteli and Ruokopilli, are both in Vantaa. Just recently he started working on a housing estate near to Tuusula, to be finished by this summer.
Another significant young team is ARKKI (Aaro Artto, Matti Kaijansinkko, Teemu Palo, Yrjö Rossi, and Hannu Tikka). Their first project is for the Ørestad area south of Copenhagen, this Danish commission being their winning entry to an international architectural competition in 1995. Hannu Tikka, who is now more or less pursuing a solo career, has won several competitions during the past few years, together with Kimmo Lintula (Raisio Library, which will be completed in spring 1999; the Töölö Bay park competition in Helsinki; the Gardenia Garden Center in Helsinki; the extension plan for Lappeenranta University; and a wooden concert hall, the Sibelius House in Lahti). Tikka's architecture could be described as original, versatile modernism.
Among other designers who have worked in the 1990s the following deserve a mention: Kai Wartiainen, the ARRAK office (Kiiskilä, Kiiskilä, and Rautiola), Hannu Jaakkola (Nummela Library, the Kouvola Court of Appeal), Ulla and Lasse Vahtera (a school building in Vihti), and Petri Rouhiainen and Matti Sanaksenaho. Sanaksenaho's sculptural architecture, which is based on a strong sense of materials, was shown at the Venice Biennale; he is currently designing an ecumenical chapel near Turku.

Neorationalism

During the past two years, the economic recovery and the increased number of architectural competitions have also brought to the fore younger and formerly less well known but interesting architects. Teams seem to be more and more common, and networking is essential.
These young designers had no opportunity to do large projects during the building recession, and some of them, those who were studying at the time, only recently graduated. This is reminiscent of the situation in the early 1950s, when the forty-year-olds who did not have a chance to design because of the war, and the architects who completed their studies after the war, were still looking for their place in society. Just like those who grew up during the hard times of the 1940s, this 'new' generation, too, has matured in a world of rationality and scarce economic resources. I have dubbed them 'neorationalists', and their closest ideals in Finland can be found in the works of Heikkinen-Komonen Architects.
The most interesting of the forty-year-old architects of the "new generation" are the Arkhouse team (Markku Erholz, Helja Herranen, Hannu Huttunen, and Pentti Kareoja); Vesa Huttunen, who is designing the Finnish Embassy in Canberra, Juha Ilonen; Jouni Kaipia; Sari Nieminen; and Roy Mänttäri, whose most recent tent construction, Tattoo, was introduced in Hamina last summer. Arkhouse's first project is Mustakivi School in eastern Helsinki (1998); in which one is struck by the coloured surfaces in different materials and treatments. Younger architects worth mentioning include the team of designers who worked on the Finnish Embassy in Berlin, the architectural office VIIVA (Rauno Lehtinen, Pekka Mäki and Toni Peltola); Antti-Matti Siikala and Sarlotta Narjus; and the team consisting of Asmo Jaaksi, Teemu Kurkela, Samuli Miettinen, and Juha Mäki-Jyllilä, which won the competition for Turku Central Library last spring. This basically very simple building called 'Chiaroscuro', which is based on openness and the variation of light and shade and has versatile interior spaces and glass facades, will be situated in the heart of Turku, near the offices of the newspaper Turun Sanomat*, designed by Alvar Aalto.*
The quality of Finnish architecture has traditionally been shown in world expositions. Antti-Matti Siikala, who is currently building the large offices of the Sanoma Corporation in the heart of Helsinki together with Jan Söderlund, won the architectural competition for the Finnish pavilion at the Hannover World Exposition, with his wife, Sarlotta Narjus. The concept of the design is interesting: the building has been divided into three parts; two of these, which accompany enclosed blocks, border on the poetic and romantic, comprising a covered beech grove through which the public in the framing exhibition spaces will be led on bridges. The 'grove' is a conceptual experience, a mythical space that cannot be entered.
Finnish architecture is thus returning to a phase of rationality and consciousness of materials. We are witnessing a kind of social reform in a situation where material resources have become limited. 'Neorationalism' is strong on content, but is nevertheless a rational architecture built using scarce means without destroying the spirit of architecture. The neorationalists share a spatially rich architecture which is intentionally strong and based on an elegant use of materials. It stands out from European minimalism as part of the heritage of Finnish architecture – just as Alvar Aalto's production differed from the fashion trends of international architecture in the 1950s.

FOTO *PHOTO* JUSSI TIAINEN

Steven Holl

SUOMI

Intervista di Dietmar Steiner
Fotografie di Gabriele Basilico

Interview by Dietmar Steiner
Photographs by Gabriele Basilico

Museo di Arte Contemporanea Kiasma, Helsinki

Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki

Progetto: Steven Holl Architects
Responsabile del progetto: Vesa Honkonen
Gruppo di progettazione: Justin Rüssli, Chris McVoy, Janet Cross, Tomoaki Tanaka, Pablo Castro-Estévez, Justin Korhammer, Tim Bade, Anderson Lee, Anna Müller, Tapani Talo, Jan Kinsbergen, Lisina Fingerhuth
Responsabile del progetto (concorso): Janet Cross
Gruppo di progettazione (concorso): Mario Gooden, Stephen Cassell, Tom Jenkinson, Tomoaki Tanaka, Justin Rüssl, Molly Blieden

Project: Steven Holl Architects
Project architect: Vesa Honkonen
Design team: Justin Rüssli, Chris McVoy, Janet Cross, Tomoaki Tanaka, Pablo Castro-Estévez, Justin Korhammer, Tim Bade, Anderson Lee, Anna Müller, Tapani Talo, Jan Kinsbergen, Lisina Fingerhuth
Project architect (competition): Janet Cross
Design team (competition): Mario Gooden, Stephen Cassell, Tom Jenkinson, Tomoaki Tanaka, Justin Rüssl, Molly Blieden

La conclusione dei lavori e l'inaugurazione del museo KIASMA hanno rappresentato per te un grandissimo successo internazionale. Hai finalmente uno studio con molti addetti o sei rimasto ai tuoi leggendari undici collaboratori?
Ho più o meno lo stesso numero di collaboratori di prima: una quindicina al massimo. La cosa fondamentale è che tutti i progetti vengono realizzati grazie all'apporto dei nostri corrispondenti *in loco*. Siamo noi stessi a ricercarli e a fare in modo che siano i migliori a voler lavorare con noi. Nel caso di Helsinki, per esempio, volevo assolutamente lavorare con Juhani Pallasmaa, che fortunatamente ha accettato. Solo così abbiamo potuto realizzare un edificio di qualità elevata, il che non sarebbe stato possibile con i partner sbagliati.

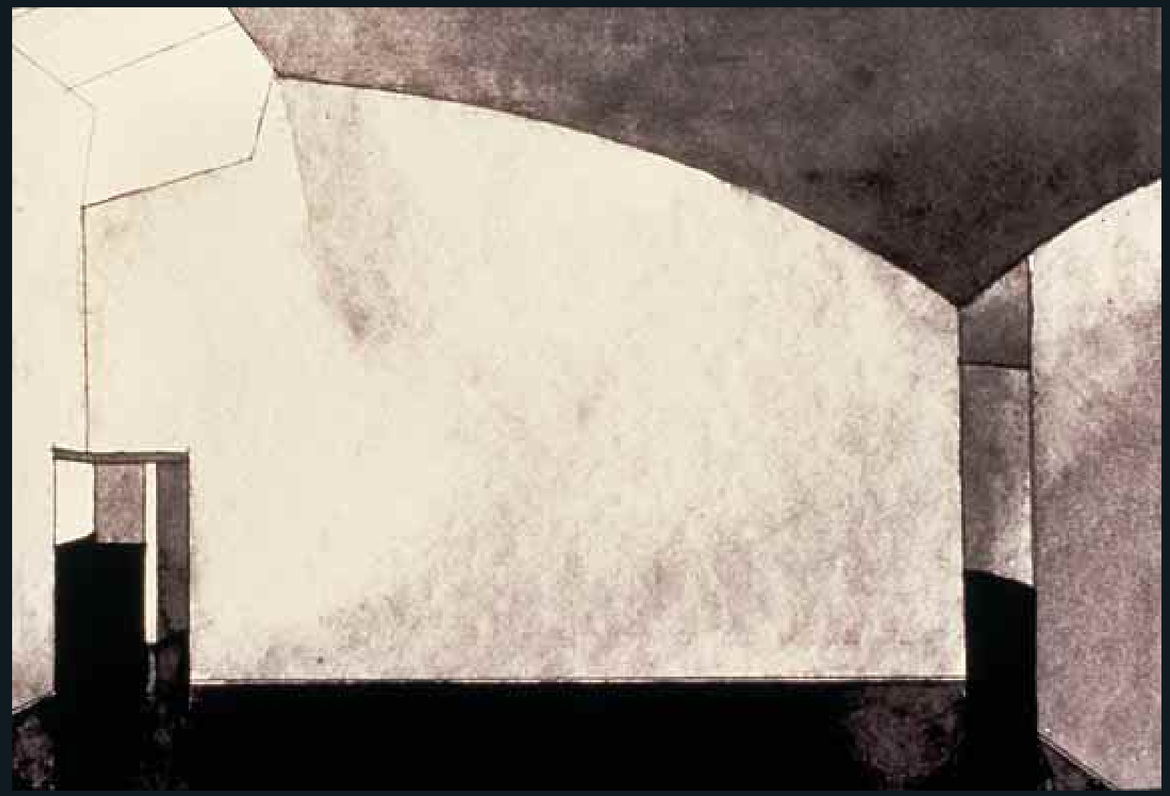
Tuttavia questa sarebbe l'occasione giusta per seguire le star dell'architettura come Richard Meier o Norman Foster e cominciare a dotarsi di una struttura di grandi dimensioni. O ci sono delle ragioni meno apparenti per le quali Steven Holl Architects intende restare un piccolo atelier tradizionale?
Non mi interessa proprio creare una grande struttura. Sono interessato a sviluppi realmente nuovi, a come intraprendere nuovi percorsi architettonici, e sono convinto che questa scelta si basi sul lavoro collettivo. Per questo rimaniamo uno studio tradizionale, che nondimeno si avvale di tutte le possibilità date dalle nuove tecnologie, dal trasferimento di dati, dalle telecomunicazioni. Tuttavia per quanto riguarda il progetto vero e proprio realizziamo molti modelli reali, per sperimentare gli effetti della luce e dei materiali. Naturalmente questa rinuncia a ingrandirci ha anche i suoi svantaggi: negli ultimi sei mesi, per esempio, abbiamo dovuto rifiutare dieci progetti. La cosa interessante è che alcuni committenti si rifanno vivi anche se hai già rifiutato l'incarico. General Motors, per esempio, voleva affidarci un grande progetto in qualità di "designing architects". Però ho chiesto di poter lavorare per sei mesi senza incontrarci: questo era inconcepibile per loro, per la loro burocrazia interna.
Eppure è necessario un certo lasso di tempo per potersi concentrare. È davvero un fattore importante e decisivo. Se lavori sul piano progettuale e sperimentale, ti serve naturalmente anche il tempo giusto.

1 Schizzo concettuale. Holl utilizza l'acquerello per illustrare il concetto di base: il Kiasma, nuovo 'cuore' di Helsinki, deve essere un'interazione tra natura, cultura, arte ed educazione.
Pagina a fronte: la sequenza di prospettive ad acquerello sviluppa concettualmente il significato che Holl attribuisce allo spazio interno: una successione di spazi "che vogliono essere silenziosi ma non statici".

***1** Conceptual sketch. Holl uses watercolour to illustrate his basic concept: the Kiasma, the new 'heart' of Helsinki, must be an interaction between nature, culture, art and education.*
Opposite: the sequence of watercolour perspectives conceptually develops the meaning which Holl attributes to the interior space: a succession of spaces "intended to be quiet but not static".

Veniamo concretamente al progetto per il KIASMA, dove hai cercato di risolvere due questioni fondamentali: quella urbanistica, straordinariamente importante per Helsinki in questo contesto, e quella museologica, relativa alla creazione di uno spazio perfetto per l'arte contemporanea.
Certo. Si è dovuto progettare a due livelli diversi, collegati a linee di sviluppo diverse. Era come un nodo inestricabile: da un lato lo spazio urbano, dall'altro quello dell'arte. Era importante la fase progettuale, che partiva dal piano di Aalto degli anni Sessanta e lo reinterpretava, dialogando inoltre con le particolari condizioni della luce solare a Helsinki. Allo stesso tempo ho sviluppato dei disegni che riguardavano spazi ideali per l'arte illuminati dalla luce naturale. Entrambi gli input dovevano essere presi in considerazione.

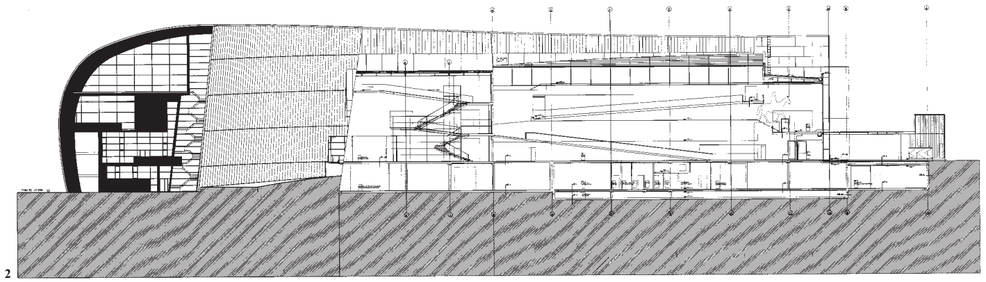
Che ruolo hanno in questo edificio le questioni di fondo della museografia contemporanea? Oggi i musei devono essere allo stesso tempo edifici spettacolari, luoghi-evento, ma anche spazi il più possibile neutrali, regolari, che vadano incontro alle esigenze degli artisti e non mettano l'accento sull'aspetto architettonico rischiando di creare interferenze con le opere d'arte.
Ho cercato proprio di conciliare queste due posizioni estreme. Il mio punto di vista personale è determinato dall'arte e dalle sue esigenze. Mio fratello è scultore, e io stesso ho lavorato con James Turell: molti dei suoi modelli sono stati realizzati nel nostro studio.
Dennis Oppenheimer è un mio caro amico, mentre da Agnes Martin e Richard Tuttle ho appreso quanto siano importanti per gli artisti e per il loro lavoro le condizioni di luce e le proporzioni degli ambienti. Il fatto che abbiamo considerato con molta cura questi aspetti è stato certamente una delle ragioni per cui abbiamo vinto il concorso.
D'altra parte non credo all'ideologia dei contenitori neutrali. Specialmente in una situazione come questa, dove un singolo edificio funge da catalizzatore per una nuova sistemazione urbana. Un edificio pubblico che ridefinisce il centro della città: è una situazione che richiede vitalità e attenzione allo stesso tempo. Natural-



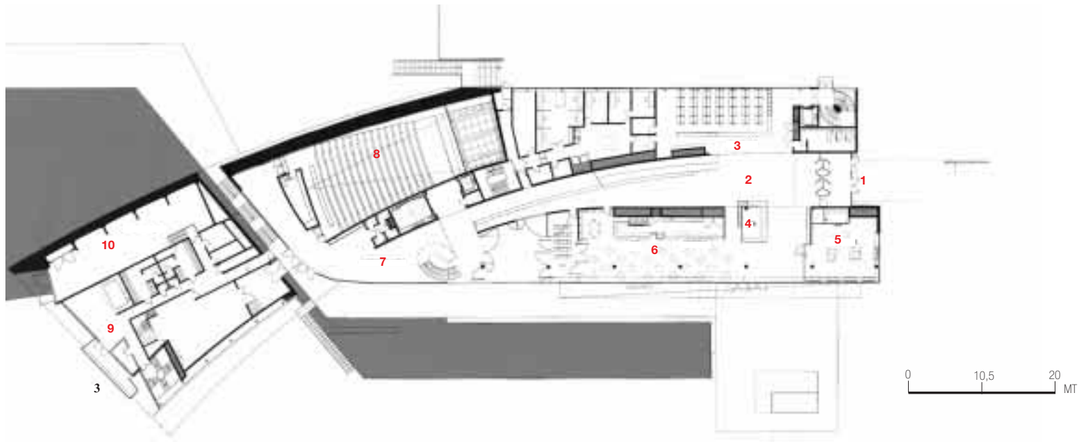
1 Sezione trasversale.
2 Sezione longitudinale.
3 Pianta del piano terra.
4 Pianta del primo piano.
5 Planimetria. La morfologia della città e del contesto è coinvolta nella creazione del disegno architettonico tramite l'interazione di tre 'linee': la "linea della cultura" che forma un legame con la Finlandia Hall di Alvar Aalto, la "linea della natura" che evidenzia la topografia e la baia di Töölo e le linee che derivano dalla maglia urbana.
6 Veduta da sud-est.

1 *Cross-section.*
2 *Longitudinal section.*
3 *Ground floor plan.*
4 *First floor plan.*
5 *Site plan. The morphology of the city and context are involved in the creation of the architectural design through the interaction of three 'lines': the "line of culture" which forms a link with the Finlandia Hall by Alvar Aalto, the "line of nature" which emphasizes the topography and the bay of Töölo, and the lines derived from the urban fabric.*
6 *View from south-east.*

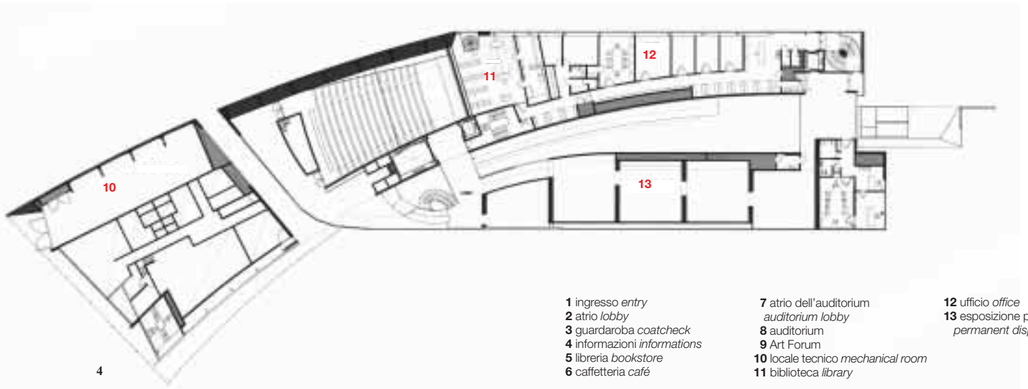
1



2



3

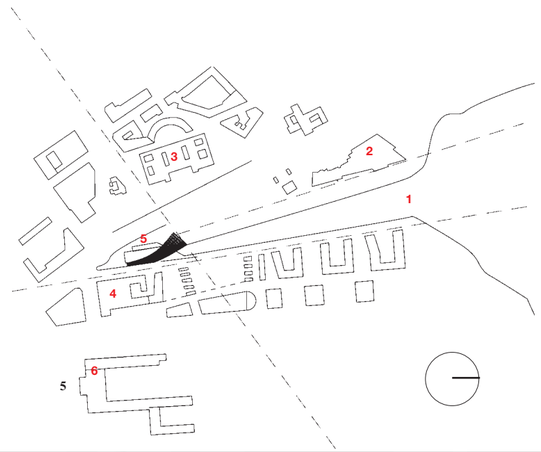


4

1 ingresso *entry*
2 atrio *lobby*
3 guardaroba *coatcheck*
4 informazioni *informations*
5 libreria *bookstore*
6 caffetteria *café*
7 atrio dell'auditorium *auditorium lobby*
8 auditorium
9 Art Forum
10 locale tecnico *mechanical room*
11 biblioteca *library*
12 ufficio *office*
13 esposizione permanente *permanent display*

1 baia di Töölo
2 Finlandia Hall (Alvar Aalto)
3 parlamento
4 posta centrale
5 monumento a Mannerheim
6 stazione (Eliel Saarinen)

1 *Töölo bay*
2 *Finlandia Hall (Alvar Aalto)*
3 *Parliament building*
4 *Post office*
5 *Mannerheim monument*
6 *railway station (Eliel Saarinen)*



5

6

1

1 Veduta da sud-ovest. In primo piano, il monumento al maresciallo Mannerheim.
2 Veduta da nord-ovest. Il principio concettuale si rivela nella plasticità del volume; come le 'linee' della morfologia si intrecciano, così le forme del museo sembrano avvolgersi tra loro. In primo piano, il fronte dell'Art Forum, struttura culturale polivalente.
3 La vasca d'acqua lungo il fronte ovest.

***1** South-west view; in the foreground is the monument to Marshall Mannerheim.*
***2** View from north-west. The conceptual principle is revealed in the plasticity of the volume; just as the 'lines' of its morphology intertwine, so do the forms of the museum seem to be enveloped in one another. In the foreground, the front of the Art Forum, a multipurpose cultural facility.*
***3** The pool along the west front.*

3

Architetto partner in Finlandia *Finnish partner*: Juhani Pallasmaa KY con *with* Timo Kiukkola (responsabile del progetto *project architect*), Timo Ruusuvuori, Seppo Sivula, Seppo Mäntylä, Heikki Määttanen
Strutture *Structural engineering*: OY M. Ollila & Co.
Impianti *HVAC engineer*: Olof Granlund OY
Consulente per strutture e impianti *Structural and mechanical consultant*: Ove Arup & Partners
Consulente per l'illuminotecnica *Lighting consultant*: L'Observatoire International
Consulente per le parti in vetro *Glass consultant*: Aulis Bertin Ltd.
Consulente per l'acustica *Acoustical consultant*: Alpo Halme

2

mente sono due esigenze contrapposte, ma credo che KIASMA possa sintetizzare queste due spinte.

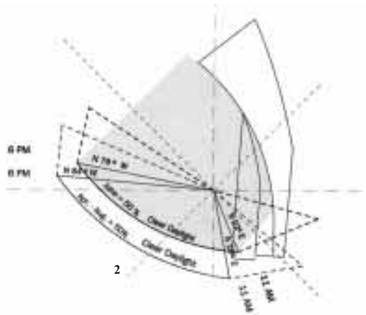
A questa esigenza rispondono anche i particolari tecnici? Come in altri musei hai eliminato infatti dalle zone di passaggio degli ambienti tutti gli impianti tecnologici principali e i relativi comandi. Tuttavia si percepisce il contrasto con le pareti curve che, tra un ambiente e l'altro, ricreano un'atmosfera architettonica nel sistema ortogonale degli spazi espositivi.
Ciò che volevamo era introdurre il movimento nelle sequenze di spazi, in maniera da non avere solo una successione di ambienti caratterizzati da sistemi perpendicolari. In questo modo si ottiene una certa flessibilità dal punto di vista funzionale e percettivo, una gerarchia di spazi che non costringe continuamente a spostare o eliminare pareti. È senza senso dover riallestire continuamente un ambiente utilizzando ogni volta divisori temporanei. Ormai sappiamo che è una soluzione che non può funzionare.

Non volevi che curatori privi di immaginazione spaziale creassero sempre nuovi spazi?
Non abbiamo mai realizzato un museo prima, ma abbiamo allestito numerose mostre in condizioni diversissime. Ideare ambienti adeguati per l'arte era la sfida a cui rispondevamo. Costruire spazi sempre nuovi e gettare via le vecchie pareti è la strada più insensata, anche dal punto di vista ecologico.
Noi abbiamo cercato di realizzare una gerarchia di spazi, tra i quali il curatore e l'artista sceglieranno quelli che ritengono di volta in volta più adatti. Questo comporta anche la rinuncia da parte nostra ad accentuare l'illuminazione naturale e artificiale con installazioni e apparecchiature. La luce è se stessa.

Ho trovato incredibilmente piacevoli gli ambienti espositivi, caratterizzati da dimensioni adatte per accogliere al meglio le opere esposte ottimizzandone la fruizione. Soltanto in seguito ho letto che hai intrapreso lunghe ricerche per arrivare a queste "giuste proporzioni".
A un certo punto, e non all'inizio del progetto, ho introdotto la tematica della "sezione aurea", che puoi trovare in ogni nostro edificio. La proporzione degli spazi è uno di quegli elementi decisivi dell'architettura che oggi non vengono più insegnati con la giusta attenzione. Eppure la proporzione è uno degli aspetti finali e più importanti dell'architettura. È qualcosa a cui non si può rinunciare.

Ho letto in un'altra intervista che per questo progetto hai elaborato un grande numero di studi, sperimentando a fondo, per così dire, ogni possibilità spaziale.
Questa è una vicenda curiosa. Il 10 ottobre 1992 infatti visitai il sito e feci uno schizzo, uno schizzo dell'edificio. Ero come preso da un'ispirazione, e sapevo che era l'idea giusta. Tuttavia una volta tornato indietro comin-

1



2

3

1, 4 Due sale espositive. Nel progettare le gallerie espositive Holl ha fatto in modo che la luce zenitale illumini anche gli spazi al livello inferiore.
2 Schema planimetrico in rapporto al cammino del sole tra le 10 e le 18 (ore d'apertura del museo) alla latitudine di 60° nord.
3 Sezione schematica della propagazione della luce naturale all'interno del museo.
Pagina a fronte: l'atrio centrale che si apre tra le due ali longitudinali del museo e ospita la rampa di distribuzione.

1, 4 *Two exhibition rooms. In designing the exhibition galleries, Holl lets the overhead light into the lower level spaces too.*
2 *Plan diagram in relation to the sun's path between 10 am and 6 pm (the museum's opening hours) at latitude 60° N.*
3 *Schematic section of the propagation of natural light within the museum.*
Facing page: the central atrium which opens between the two longitudinal wings of the museum and houses the distribution ramp.

4

Pagina a fronte: la scala elicoidale nell'atrio dell'auditorium.
1 Veduta dell'atrio centrale dalla piattaforma del primo piano.
2 Zona di sosta in prossimità della vetrata che si apre nel fronte sud sopra l'ingresso.
Alle pagine 22-23: veduta notturna del fronte sud.

Facing page: the staircase, which characterises the west elevation, rises within the atrium of the auditorium.
1 *View of the central atrium from the platform on the first floor.*
2 *Waiting area near the glazed wall which opens in the south elevation above the entrance.*
On pages 22-23: view of the south front by night.

1

ciai a non fidarmi di me stesso. Così abbiamo pensato oltre 30 soluzioni differenti, controllando tutte le possibilità del progetto, per arrivare alla fine al punto da cui ero partito. Ma era necessario seguire questo percorso.

C'è un'affermazione davvero importante e interessante che ti è stata attribuita, e cioè che hai sviluppato tanto l'immagine a scala urbana quanto il più piccolo particolare. Ovvero che hai cercato il più possibile di mettere in secondo piano la scala intermedia: lo spazio, le sue superfici, la pavimentazone.
È vero. Lo spazio dell'arte deve essere neutrale. Tuttavia l'immagine esterna è stata rafforzata per ragioni di carattere urbanistico, mentre sono i particolari che restituiscono all'edificio la sua atmosfera. Abbiamo disegnato ogni maniglia di porta, ogni lampada, ogni particolare. In totale abbiamo elaborato 450 disegni che definivano ogni minimo aspetto dell'edificio. Cosa che nella fase di cantiere è stata sottovalutata dando origine a duri contrasti, ma almeno era stata pensata in anticipo.

Concludendo vorrei avanzare ancora un paio di osservazioni critiche. Le porte automatiche tra il percorso pubblico e le gallerie sono singolari: si richiudono automaticamente con un sibilo, e non vengono realmente percepite. La seconda domanda riguarda la grande facciata alla testata dell'edificio. Ci si sarebbe aspettata una dichiarazione significativa anche dal punto di vista dei contenuti, e invece si tratta di una specie di sezione che denuncia un sovrapporsi di funzioni: griglie di aerazione, aree di seduta, aree espositive...
Le porte automatiche non sono state scelte da me, anche se il sistema di condizionamento e gli apparati di controllo della temperatura e antincendio potevano essere ridotti del 50%. Questo è un argomento convincente. La loro presenza è stata decisa dalla municipalità, e noi abbiamo solo disegnato le porte. Per quanto riguarda la facciata abbiamo realizzato oltre trenta modelli per determinare la 'fine' dell'edificio. Non si tratta di una vera e propria facciata perché l'edificio, che si sviluppa come un corpo, viene tagliato ortogonalmente nella parte anteriore e posteriore. Queste sezioni non dovrebbero esprimere un particolare significato, quanto semplicemente rivelare all'esterno le rispettive distribuzioni interne.

È singolare che un progetto tanto significativo per una città europea sia stato realizzato in maniera così accurata e rapida.
In un primo tempo erano state raccolte venticinquemila firme contro l'edificio. Un argomento fondamentale contro di esso era la convinzione che il monumento a Mannerheim che si trovava davanti al museo ne sarebbe stato sminuito. Il maresciallo Mannerheim è una leggenda, un eroe popolare che ha condotto la Finlandia all'indipendenza. Così sono andato nel caffè dove amava pranzare e ho ordinato i suoi piatti preferiti. Mi sono in-

2

teressato alla sua vita, ho visitato la sua casa. E ho visto che collezionava le opere d'arte più all'avanguardia della sua epoca, ho scoperto che si trattava di una persona di grandi qualità intellettuali e che apprezzava molto l'arte. Abramo Lincoln per esempio non ebbe mai questa curiosità verso l'arte contemporanea.
Un argomento decisivo è stato poi che da una delle sale espositive il monumento poteva essere visto da vicino, atttraverso una finestra posta alla stessa quota. Le stesse fasi di cantiere sono state avventurose, con le colate realizzate a una temperatura di dieci sottozero: un'opera davvero inimmaginabile nell'inverno finlandese. E alla fine, all'inaugurazione, si sono presentate oltre quindicimila persone.

The opening and completion of the KIASMA Museum was a very great international success for you. Do you now have a large office with numerous staff, or still the legendary eleven employees?
The latter, more or less. There are fifteen now, but no more. The important point is that we carry out all our projects with contact architects on the spot. We seek those out ourselves and try to persuade the best of them to work with us. For Helsinki I wanted without fail to work together with Juhani Pallasmaa, and thank goodness, he agreed. This was the only way we could realize this magnificent building. It would not have been possible with the wrong partner.

But surely now would be the opportunity to take the path of the star architect, like Richard Meier, Norman Foster etc., and develop a really big firm. Or is there some objective reason why Steven Holl Architects should remain a traditional small studio?
I am on principle uninterested in a large firm. I am interested in authentic new developments. How can we strike out along new paths in architecture? And this is based on co-operation. Thus we shall remain a traditional studio, but one which fully exploits the potential of the new technologies, in data transfer, in telecommunications. But for the project itself, we shall still build a lot of real models to explore the feeling of the light and the material. Of course, this decision not to have a large firm has its consequences. In the last six months we've turned down ten projects. The interesting thing is that some customers come back even though you've turned them down. General Motors wanted us as "designing architects" for a major project. However, I wanted them to leave us alone for six months, with no meetings. That was unthinkable for their internal bureaucracy. But you need this time for concentration. That's really important and decisive. If you work conceptually and experimentally, you simply need this time.

Let's turn to the specific case of the KIASMA project. Here, you made an attempt to solve two fundamental questions. The — for Helsinki in this situation — incredibly important city-planning question, and the museological question: how to create an ideal space for contemporary art.
Absolutely. Here were two criteria for thinking about the issue from two different angles. It was like a Gordian knot. The urban space, and the art space. This meant that the conceptual drawing was important — it took Aalto's 1960s plan and re-interpreted it. It also reacted to the particular angle of the sun in Helsinki. And at the same time I developed drawings for ideal spaces for art using natural light. The two approaches had to be brought together.

What role was played by the basic question faced by contemporary museums? These days they have to be spectacular buildings providing rooms where things happen, but at the same time they are supposed to meet artists' demands that they provide rectangular rooms which are as neutral as possible so that if possible no architecture should steal the show from the art.
I am aware of that, and I really tried to reconcile these two extreme positions. My personal background is determined by art and its demands. My brother is a sculptor. I have worked for James Turell. We've built many of his models here in this studio. Dennis Oppenheimer is a close friend of mine. And from Agnes Martin or Richard Tuttle I know how important for artists the lighting and the dimensions of the room are for their works. The fact that we paid such great attention to that was doubtless one of the reasons we won the competition. On the other hand I don't believe in the ideology of neutral boxes. Especially in a situation like this, where a single building can really be the catalyst for a new structuring of the urban space. A public building which redefines the center of the city. This situation needs attention and life. These are of course opposing demands, but I believe the KIASMA building has managed to combine the two forces.

Is this also true of the technical details? You have, as you have with the other museums, banished all the necessary technology and its control mechanisms to the passages between the rooms. But nevertheless one feels the contradiction between the curved walls, which, between the rooms, claim an architectural atmosphere for the orthogonal system of the exhibition galleries.
We wanted a movement in sequences, in sequences of rooms. Not just the rectangular systems from one room to the next. This gives rise to a flexibility of use and perception. A hierarchy of rooms where one doesn't continually have to shift or destroy walls.
It is idiotic to constantly re-structure a large room with temporary walls. We know by now that this doesn't work.

You mean you didn't want to rely on curators who have to continually create new rooms even though they have no spatial imagination themselves?
We hadn't created any museums before, but we had created a number of exhibitions under a whole variety of conditions. To develop the right rooms for art, that was the biggest challenge we had to face. It's the most stupid thing, and also bad ecologically, always to build new rooms and to throw away the old walls. We were looking for a new hierarchy of rooms, so that the artist and the curator could choose whichever was suitable for a particular purpose. This also implies our not thematizing natural and artificial lighting with installations and equipment. It's simply there.

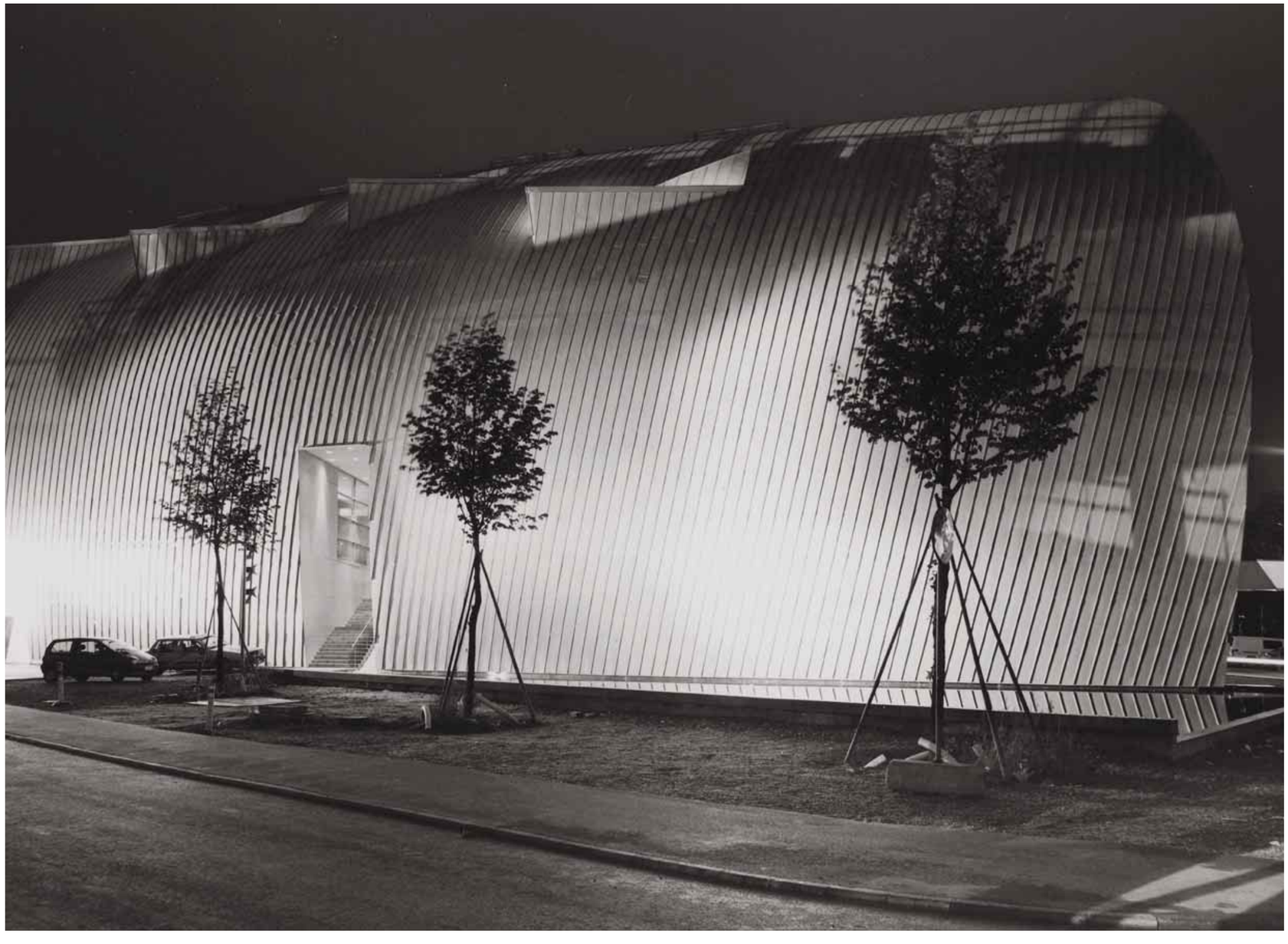
I felt incredibly comfortable in the exhibition galleries. They were exactly the right size to thoroughly take in and experience the exhibits. Only afterwards did I read that you had carried out comprehensive investigations to arrive at this "right measure".
At a particular moment, not right at the start of the project, I thematized the question of the "golden section". You'll find it in all our buildings. The proportions of a room are one of the determining elements of architecture which you can't properly teach these days. But proportion is one of the ultimate and most important things in architecture. You can't get away from it.

I read in another interview that you had carried out an incredible number of studies for this project; so to speak tested all the spatial possibilities?
It was madness. On 10 October 1992 I viewed the site; I made a sketch of the building. It was like an inspiration, and I knew it was right. But I came back, and didn't trust myself. As a result we created more than thirty different solutions, we tested every possibility of the concept, and in the end we landed up where I had begun. But it was necessary to go along this road.

There is a very important and interesting statement you once made, to the effect that you had created the largest urban configuration, and the smallest detail. That you had tried to keep the intermediate scale as far as possible in the background — whatever that is, the room itself, its surface, the ground.
That's correct. The actual room in which the art is displayed was to be as neutral as possible, but the configuration in city-planning terms needed to be forceful, and it was in the detail that we gave the building itself its atmosphere. We designed every door-knob, every lamp, every detail. By the end we had 450 drawings, which specified every detail. The construction firm underestimated this, and as a result there were arguments before we could get it all implemented, but it had all been laid down.

To end with, I have two critical observations. The automatic doors between the public space and the galleries create an odd effect. They hiss back, controlled by sensors, and aren't really comprehensible. And the second question concerns the large facade at the end of the building. Here one would expect a statement of some importance in itself, but it resembles a cross-section. A mixture of functions is on show here: ventilation grilles, conference rooms, exhibition rooms etc.
The automatic doors were not my choice. But the air-conditioning system and the temperature and humidity controls could be reduced by 50% as a result. That is a convincing argument. The existence of the doors is due to a decision by the city authorities, and all we did was design them. As for the facade, we constructed more than thirty models to define the 'end' of the building. It is not actually a facade. The object that develops as the body of the building is veritably cut off at the back and front. The resulting surfaces were not intended to have a significance of their own, but in each case to display the respective interiors to the outside.

It seems surprising that a project of this importance for a European city should have been realized so quickly and with so few complaints.
At first there was a petition against the building with 26,000 signatures. An important argument against it was whether the Mannerheim Monument would suffer as a result of the museum. Marshal Mannerheim is a legend, a national hero. He led Finland to independence. So I went to the café where he always had lunch, I ordered the meal he always ate. I spent some time on him, I visited his house. And I saw that he collected the most radical art of his age; I discovered him to be a highly intellectual, artistic man. Abraham Lincoln never had this lively artistic curiosity. One decisive argument was that through a large window in one exhibition gallery in the museum on the same level, the Mannerheim Monument could be seen eyeball-to-eyeball for the first time. The building process was an adventure in itself. Concrete was being mixed at a temperature of 10° below zero. Incredible, this building activity in the Finnish winter. And when it was finished, there were 15,000 people at the opening ceremony.



A sinistra: veduta notturna del fronte est. La scala, sulla sinistra, conduce all'Art Forum, centro culturale con accesso indipendente dal museo.

Left: view of the east front by night. The stairs, on the left, lead to the Art Forum, the cultural center which has its own separate entrance.

Heikkinen
Komonen

SUOMI

Fotografie di Jussi Tiainen

Edificio per ristorante fast food e uffici, Helsinki

Progetto: Heikkinen Komonen Architects – Mikko Heikkinen, Markku Komonen
Responsabile del progetto: Janne Kentala
Collaboratori: Hanna Euro, Antti Könönen, Markku Puumala, Sarlotta Narjus
Strutture: Magnus Malmberg Oy/ HN-Suunnittelu Oy
Impianti: Projectus Team Oy
Progettazione paesaggistica: Gretel Hemgård
Committente: McDonald's Oy, J.P. Terasto Oy

L'edificio cilindrico della sede centrale della McDonald's assomiglia alla torre angolare di un'immaginaria cinta muraria, al confine sudoccidentale di un quartiere urbano. L'apertura del sito rende la facciata accessibile al pubblico e visibile da ogni direzione, che si provenga dal centro di Helsinki, da ovest, oppure da nord, dalla zona di Pikku Huopalahti.
La sede centrale della McDonald's comprende un ristorante fast food, un piccolo centro di formazione e spazi per uffici. La struttura portante e l'interno dell'edificio sono organizzati per coordinate cartesiane, intorno alle quali si avvolge una finestratura continua che apre il panorama sul paesaggio. Da ogni luogo dell'edificio si gode la vista sull'esterno, e tutti i piani sono aperti e trasparenti. Nell'interno il paesaggio e il sito sono sempre presenti. Sul lato soleggiato c'è una griglia di legno sovrapposta a una struttura d'acciaio; il legno è abete laminato a colla e sottoposto a un trattamento termico, noto come Thermowood. Il trattamento, sviluppato dal Centro di Stato per la Ricerca tecnica finlandese, accresce senza far uso di impregnanti la resistenza agli agenti atmosferici delle essenze dolci a un livello paragonabile a quello delle essenze tropicali .
Per il ristorante il committente chiedeva di ricreare l'atmosfera degli anni '50 e dei primi ristoranti standardizzati McDonald's, progettati dall'architetto americano Stanley Meston. Il murale sulla parete del ristorante, opera di Pekka Mannermaa, celebra il classico McDonald's costruito nel 1954 a Des Plaines, in Illinois. Una parete di vetro trasparente permette ai clienti di vedere la cucina, come si usava negli anni '50, e di assicurarsi che nella preparazione dei piatti sia osservata un'igiene ineccepibile. Una scultura di Kary Cavén intitolata *Volo di pipistrello* è appesa al soffitto; la forma deriva da quella della classica sedia Butterfly, nota in finlandese come "sedia pipistrello".
Il committente non chiedeva che il progetto fosse immediatamente identificabile come un edificio McDonald's, né desiderava che rispettasse i manuali d'immagine aziendale. L'integrazione del logotipo nell'architettura e nel paesaggio urbano è nata dalla stessa grafica e dal potenziale scultoreo del segno. Una M, una struttura traforata e cava illuminata dall'interno, è appesa a una parete isolata acusticamente, ricoperta di piastrelle smaltate azzurre. La sua 'ombra' è dipinta con discrezione sulla griglia di legno. L'osservatore percepisce l'insegna secondo la propria posizione, le condizioni atmosferiche e l'illuminazione. *(Heikkinen Komonen)*

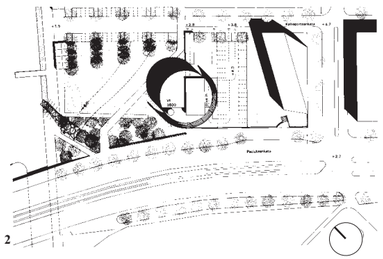
Photographs by Jussi Tiainen

Fast food restaurant and office building, Helsinki

Project: Heikkinen Komonen Architects – Mikko Heikkinen, Markku Komonen
Project manager: Janne Kentala
Collaborators: Hanna Euro, Antti Könönen, Markku Puumala, Sarlotta Narjus
Structural engineering: Magnus Malmberg Oy/ HN-Suunnittelu Oy
Systems: Projectus Team Oy
Landscape design: Gretel Hemgård
Client: McDonald's Oy, J.P. Terasto Oy

The cylindrical McDonald's *Headquarters building resembles a corner tower in an imaginary town wall, on the southwestern edge of an urban development. The unobstructed site makes the facade publicly accessible and visible from all directions, whether it is approached from central Helsinki or from the west, as well as from the Pikku Huopalahti area to the north.*
The McDonald's Headquarters includes a hamburger restaurant, a small training center, and offices. The supporting structure and the interior of the building are set within Cartesian coordinates, around which is wrapped a continuous window that provides a panorama of the landscape. There is a view to the outside from every part of the building, and each level is open and transparent. The landscape and the site are constantly present in the interior. The sunny side has a wooden trellis on a steel structure; the wood is glue-laminated, heat-treated spruce, known as Thermowood. This method, developed by the Finnish State Technical Research Center, increases the weather-resistance of soft woods to the level of tropical species, without the use of impregnating agents.
For the restaurant, the client wanted to recreate some of the atmosphere of the 1950s and the first standardized McDonald's restaurants, designed by the American architect Stanley Meston. The painting on the restaurant wall by Pekka Mannermaa celebrates the classic McDonald's built in 1954 in Des Plaines, Illinois. Glass walls enable patrons to see through to the kitchen, as was customary in the 1950s, and to rest assured that high-level hygiene is observed in food preparation. A sculpture by Kari Cavén called The Flight of a Bat *hangs from the ceiling; its form derived from the design of the classic 1950s Butterfly – or bat-chair, as it is called in Finnish.*
The client did not require that the design be readily identifiable as a McDonald's building, nor did they demand compliance with the company's design manuals. The incorporation of the logo as part of the architecture and townscape originated from the sign's own graphic and sculptural potential. Attached to a soundproof wall coated with blue glazed tiles is a six-meter-high M, a perforated, hollow structure lit from inside. Its 'shadow' is dimly painted on the wooden trellis. The viewer perceives this sign depending on his or her position, the weather, and the light. (Heikkinen Komonen)

1



2

1 e pagina a fronte: vedute notturna da sud e diurna da ovest. La griglia della facciata è costituita da lamelle in legno d'abete, rese resistenti agli agenti atmosferici da un particolare trattamento termico.
2 Planimetria. L'edificio circolare sorge isolato ai margini di un quartiere urbano.

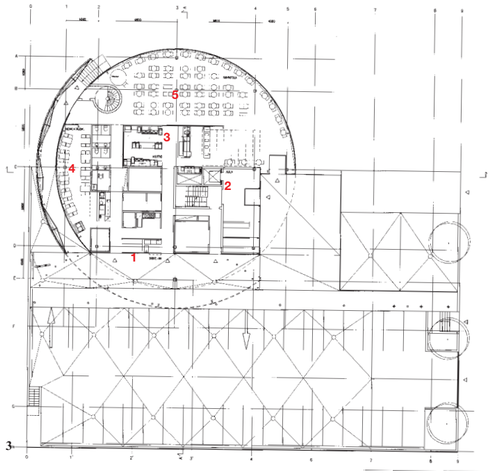
***1** and opposite: view by night from south and by day from west.The grille of the facade is formed by pine-wood blades specially treated for heavy weather-resistance.*
***2** Site plan. The circular building stands by itself on the edge of an urban district.*

1 Il fronte affacciato a nord.
2 Dettaglio dell'intercapedine tra le due facciate: quella esterna è in griglia di legno su struttura d'acciaio, quella interna è invece vetrata.
3-5 Piante del piano terra, del secondo e del quinto piano. Oltre al ristorante, nell'edificio sono ospitati un centro di formazione e uffici.
Pagina a fronte: l'area pranzo riservata al personale, utilizzata anche per feste private.

1 *The north front.*
2 *Detail of the hollow space between the two facades; the outer facade comprises a wooden grille on a steel frame; the inner facade is glazed.*
3-5 *Ground, second and fifth floor plans. Besides the restaurant, the building houses a training center and offices.*
Facing page: the staff dining area, also used for private parties.

1

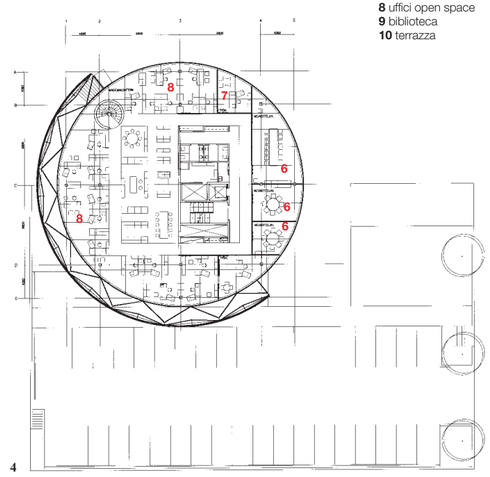
2



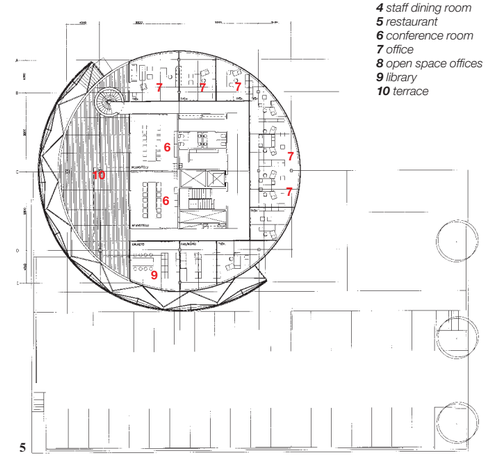
3

0 10 20 MT
MT

1 drive in
2 hall d'ingresso
3 cucina
4 sala pranzo del personale
5 ristorante
6 sala riunioni
7 ufficio
8 uffici open space
9 biblioteca
10 terrazza

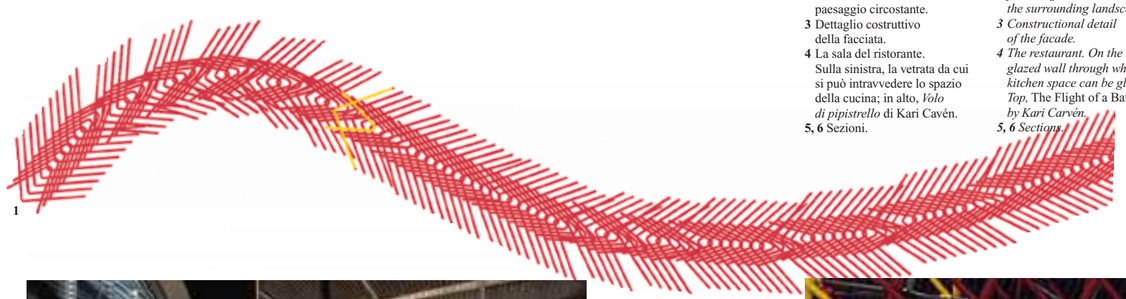


4



5

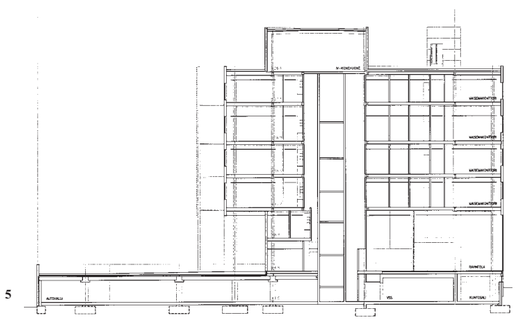
1 *drive-in*
2 *entrance hall*
3 *kitchen*
4 *staff dining room*
5 *restaurant*
6 *conference room*
7 *office*
8 *open space offices*
9 *library*
10 *terrace*



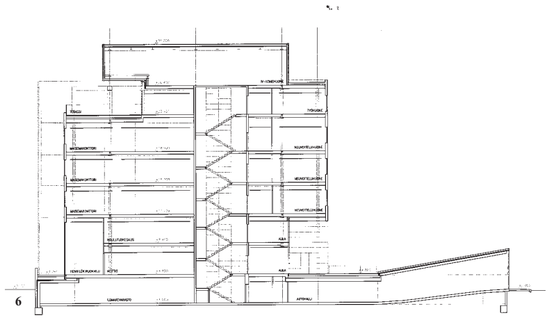
1

1 Disegno della scultura *Volo di pipistrello* di Kari Cavén installata lungo il soffitto della sala ristorante al piano terra.
2 Gli uffici nell'area open space. In tutto il blocco le vetrate sono continue e consentono una relazione visiva con il paesaggio circostante.
3 Dettaglio costruttivo della facciata.
4 La sala del ristorante. Sulla sinistra, la vetrata da cui si può intravvedere lo spazio della cucina; in alto, *Volo di pipistrello* di Kari Cavén.
5, 6 Sezioni.

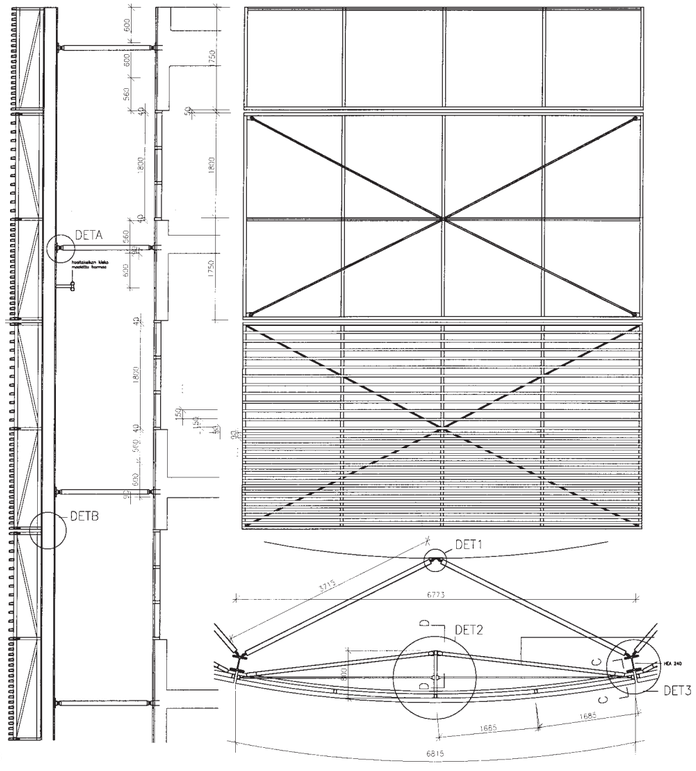
1 Drawing of the sculpture, The Flight of a Bat, *by Kari Cavén, installed along the ceiling of the ground floor restaurant.*
2 The offices in the open space area. Throughout the block the glazed walls are continuous, providing a visual link with the surrounding landscape.
3 Constructional detail of the facade.
4 The restaurant. On the left, the glazed wall through which the kitchen space can be glimpsed. Top, The Flight of a Bat, *by Kari Carvén.*
***5, 6** Sections.*



5



6



3

4

Rainer Mahlamäki

SUOMI

Fotografie di Jussi Tiainen

Centro di arte popolare, Kaustinen

Progetto: Kaira Lahdelma Mahlamäki – Rainer Mahlamäki, Juha Mäki-Jyllilä
Collaboratori: Minna Lahdelma, Vesa-Jukka Vuorela, Pekka Heikkinen
Arredo: Työhuone Gullsten & Inkinen – Jari Inkinen
Progetto di allestimento: Carina Jaatinen, Rainer Mahlamäki con Johanna Raukko
Strutture: Insinööritoimisto Sakari Kaustinen Oy – Sakari Kaustinen
Acustica: Akukon Oy, Henrik Möller

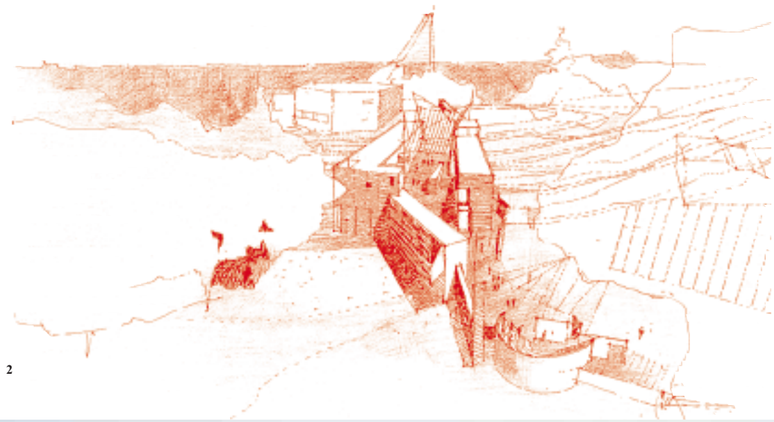
Photographs by Jussi Tiainen

Popular Art Center, Kaustinen

Project: Kaira Lahdelma Mahlamäki – Rainer Mahlamäki, Juha Mäki-Jyllilä
Collaborators: Minna Lahdelma, Vesa-Jukka Vuorela, Pekka Heikkinen
Furniture: Työhuone Gullsten & Inkinen – Jari Inkinen
Interior project: Carina Jaatinen, Rainer Mahlamäki with Johanna Raukko
Structural engineering: Insinööritoimisto Sakari Kaustinen Oy – Sakari Kaustinen
Acoustics: Akukon Oy, Henrik Möller

1 Veduta generale. Il Centro si articola in diversi corpi di fabbrica rivestiti in legno. Ospita una sala da concerto, il Museo degli strumenti popolari, spazi per la formazione e la ricerca e uffici. È un polo internazionale di informazione, formazione e ricerca sulla cultura popolare finlandese.
2 Schizzo di studio.

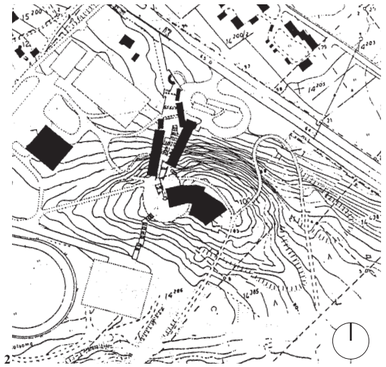
1 *General view. The Center is divided into different, wood-faced parts. It houses a concert hall, the Museum of popular instruments, training and research facilities, and offices. It is an international facility offering information, training and research on popular Finnish culture.*
2 *Study sketch.*



2

1

1

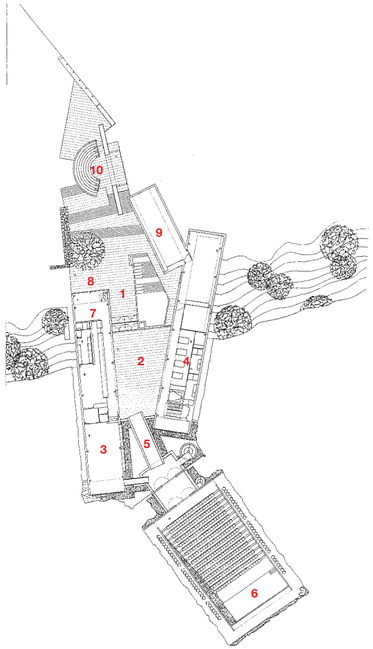


2

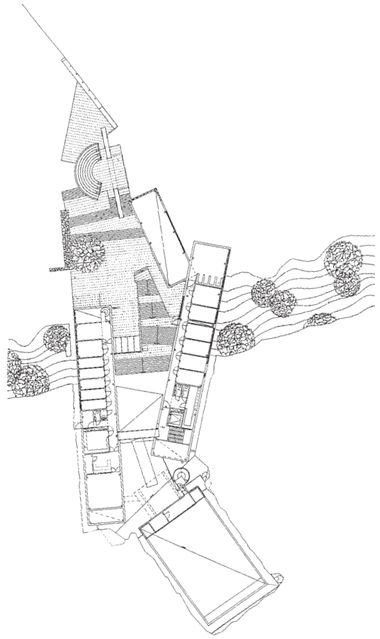
5

1 Particolare della scala esterna principale che parte dal parcheggio e dà accesso a tutti i piani.
2 Planimetria. Il complesso si trova su un pendio roccioso al centro del Comune di Kaustinen.
3-5 Piante a livello dell'ingresso, del primo e secondo piano.
6 Veduta di dettaglio da nord.
7 Sezione longitudinale.
8, 9 Vedute notturna da nord-ovest e di dettaglio da sud (foto 8: Jussi Tiainen; foto 9: Pekka Agarth).
10 Dettaglio costruttivo della facciata.

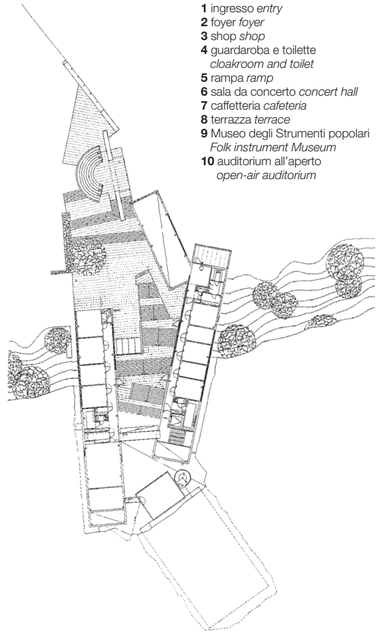
***1** Detail of the main external staircase leading from the car park to all levels.*
***2** Site plan. The complex is located on a rocky slope in the center of Kaustinen.*
***3-5** Plans of entry level and of first and second floors.*
***6** Detailed view from north.*
7 Longitudinal section.
***8, 9** View by night from north-west and detailed view from south (photo 8: Jussi Tiainen; photo 9: Pekka Agarth).*
***10** Construction detail of facade.*



3



4



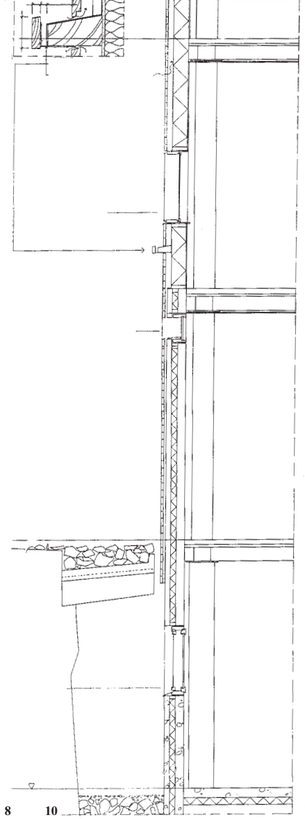
5

1 ingresso *entry*
2 foyer *foyer*
3 shop *shop*
4 guardaroba e toilette *cloakroom and toilet*
5 rampa *ramp*
6 sala da concerto *concert hall*
7 caffetteria *cafeteria*
8 terrazza *terrace*
9 Museo degli Strumenti popolari *Folk instrument Museum*
10 auditorium all'aperto *open-air auditorium*

Il Centro d'arte popolare è situato al centro del Comune di Kaustinen, nella provincia di Ostrobothnia, sulla costa occidentale finlandese a cinque ore di automobile da Helsinki. Il complesso sorge su un ripido pendio roccioso presso l'autostrada. Nelle vicinanze si trova la sede del Festival di musica popolare, mentre in cima alla collina ci sono un padiglione temporaneo destinato alla danza, un trampolino per il salto con gli sci e un centro sportivo con le attrezzature per le attività all'aria aperta.
La scelta del sito del Centro è stata occasione di una soluzione progettuale straordinaria: il nucleo dell'edificio – la sala da concerto con 400 posti a sedere e parte del foyer con gli spazi espositivi – è inglobato nella roccia. La sala è a forma di anfiteatro: parte del pubblico trova posto su una balconata che circonda il palcoscenico.
Il foyer è racchiuso da due ali, sotto la scala esterna destinata al pubblico. Le ali dell'edificio ospitano ambienti per la formazione e per il lavoro, oltre alla caffetteria e al Museo degli Strumenti popolari. Le ali sono architettonicamente precise, a forma di aggraziati parallelepipedi, in parte di legno e in parte rivestiti di griglie dello stesso materiale. La scelta di questo punto di partenza per il progetto ha contribuito ad armonizzare l'edificio al contesto del villaggio di Kaustinen e della natura circostante. La scala esterna sopra l'edificio lo rende accessibile dal parcheggio, situato in un luogo separato, e dà accesso a tutti i piani.
L'edificio è rivestito di tavole di abete. L'atmosfera dell'interno del foyer e della sala da concerto si fonda prevalentemente su superfici di pietra tagliata e calcestruzzo gettato in casseforme di legno. Lo spazio del Museo degli Strumenti popolari, utilizzabile anche per piccoli concerti, è stato realizzato esclusivamente in legno. Per i pavimenti e le pareti dell'edificio sono state utilizzate tavole di abete sbiancato.
La contraddizione è una caratteristica dell'architettura dell'edificio: spazi aperti a illuminazione naturale si contrappongono a zone di penombra nella roccia. Anche i materiali si integrano tra loro per contrasto. Il punto di partenza dell'architettura è l'autenticità, e l'edificio è una sede di cultura in armonia con l'ambiente rurale circostante. *(Rainer Mahlamäki)*

6

9



8 10 7

1

1 Scorcio della rampa che porta alla sala per concerti.
2 L'ala del Museo degli Strumenti popolari riservata all'esposizione permanente.
3 Veduta della sala per concerti che ha una capacità di 400 posti. Una balconata corre intorno al perimetro della sala.
4 Un locale del museo usato anche per piccoli concerti .
Pagina a fronte: la hall d'ingresso con i passaggi aerei
(foto di Pekka Agarth).

***1** Perspective view of the ramp leading to the concert hall*
***2** The wing of the Folk Instrument Museum reserved for permanent exhibits.*
***3** View of the concert hall; it has a seating capacity of 400 and a balcony running round the edge.*
***4** A room in the Museum which is also used for small concerts.*
Facing page: the entrance hall with overhead walkways
(photo by Pekka Agarth)

2

3

4

***The Folk Art Center** is situated in the middle of Kaustinen, in the province of Ostrobothnia on the west coast of Finland, a five-hour-drive from Helsinki. The Center is built on a steep rocky slope by the highway. Situated in the vicinity is the Folk Music Festival, whilst on top of the hill is a temporary dance pavilion, plus a ski jump and a sports center with surrounding outdoor sports facilites. Choosing this site for the Center offered the opportunity for an exceptional design solution: the building's core – the concert hall with seating for 400 people as well as part of the foyer and the exhibition area – is embedded in rock.*
The hall is arena-shaped, and part of the audience is seated on a balcony encircling the stage. The foyer is formed between two wings, underneath the outside public staircase. The wings of the building house educational and work rooms, as well as the café and the Folk Instrument Museum. The wings are architecturally exact, and shaped as graceful box-like forms, partly wooden and clad with wooden lattices. Choosing this starting point for the design helped to establish the building in scale within the Kaustinen village milieu and surrounding nature. The exterior staircase above the building makes it accessible from the car park, which is situated further away, and also allows entry to each of the floors. The building is clad with spruce boards.
The aesthetic feel of the interior of the foyer and of the concert hall is influenced predominantly by surfaces of cut rock and concrete cast in wooden moulds. The space for the Folk Instrument Museum, which can also be used for small-scale concerts, is built entirely of wood. Bleached spruce boards are also used in the floors and walls of the building.
Characteristic of the building's architecture are its contradictions: open spaces with natural light in contrast to dimly lit areas within the rock. The materials also complement each other by contrasting. The starting point for the architecture is authenticity, the Center being treated as a unique cultural building in harmony with its surrounding rural milieu.(Rainer Mahlamäki)

Eric
Adlercreutz

SUOMI

Fotografie di Jussi Tiainen

Photographs by Jussi Tiainen

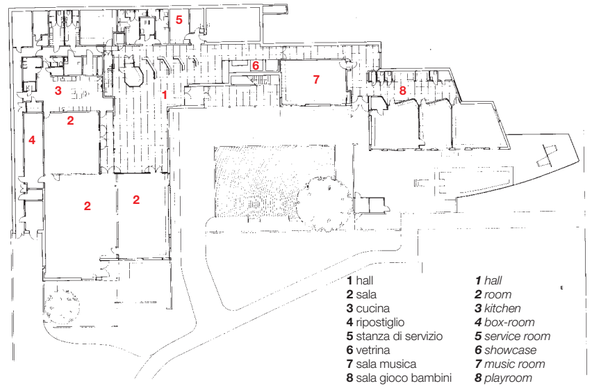
Centro parrocchiale, Espoo, Helsinki

Parish center, Espoo, Helsinki

Progetto: Arkkitehtitoimisto A-Konsultit Oy – Adler Adlercreutz
Collaboratore: Jussi Aulanko
Interni: Antti Paatero, Pertti Metsälampi

Project: Arkkitehtitoimisto A-Konsultit Oy – Adler Adlercreutz
Collaborator: Jussi Aulanko
Interior design: Antti Paatero, Pertti Metsälampi

2



3

1 hall
2 sala
3 cucina
4 ripostiglio
5 stanza di servizio
6 vetrina
7 sala musica
8 sala gioco bambini

1 *hall*
2 *room*
3 *kitchen*
4 *box-room*
5 *service room*
6 *showcase*
7 *music room*
8 *playroom*

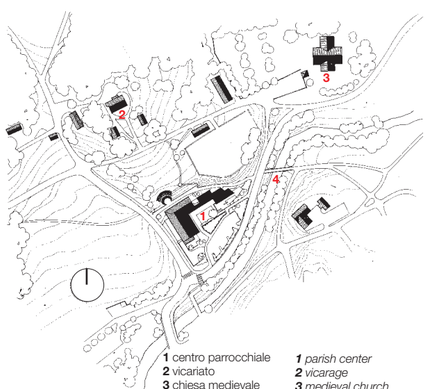
1

1 Veduta generale dalla corte. La maggior parte delle pareti esterne è rivestita in legno. Il progetto è risultato vincitore di un concorso del 1982.
2 Particolare dell'ala sud-ovest.
3 Pianta del piano terra.
4 Planimetria. Il complesso si pone in relazione con alcune preesistenze architettoniche, come una vicina chiesa medievale, e con il profilo del paesaggio che viene ripreso nel disegno del tetto.

1 *General view of the courtyard. The external walls are for the most part wood-faced. The project was the winner of a competition held in 1982.*
2 *Detail of the south-west wing.*
3 *Ground floor plan.*
4 *Site plan. The complex relates with a number of existing architectural neighbours, such as a medieval church, and with the skyline which is taken up in the roof design.*

Gli elementi ambientali che hanno determinato la cornice per l'idea progettuale sono stati la chiesa medievale di Espoo, la collina di Pappilanmäki con le sue costruzioni, il fiume Espoo e la ferita inferta al paesaggio da una cava di ghiaia. Il progetto è basato sulla proposta vincitrice di un concorso bandito nel 1982, benché la distribuzione degli spazi in seguito sia stata mutata.
L'edificio colma il vuoto della cava di ghiaia e si apre verso un'area d'ingresso rialzata rispetto alla strada e alla quota del parcheggio. La struttura bipartita apre dal cortile una prospettiva senza ostacoli verso il vicariato sulla collina di Pappilanmäki. La vicinanza della chiesa è stata rispettata collocando le parti alte del complesso il più possibile lontano dalla chiesa. La forma e la struttura del tetto si fondono con il profilo originale del paesaggio, che in parte riprendono.
Il pendio che scende accanto all'edificio ne ha definito la pianta. Considerazioni architettoniche fondamentali sono state la gradualità dell'ingresso, la fusione naturale degli ambienti con l'atrio, la disponibilità di differenti fonti di luce naturale e la variazione delle quote dei soffitti nelle aree interne.
La maggior parte delle pareti esterne e dei tetti è realizzata in legno laminato a colla. Le travature del tetto delle sale principali sono realizzate con travi laminate a colla sostenute da mensole d'acciaio. La facciata è rivestita di pannellature di legno verniciato di due formati, di 30 e 17 millimetri di spessore, rifinite a grana fine.
A causa dei regolamenti antincendio l'uso del legno negli interni è stato necessariamente limitato. La maggior parte dei soffitti e delle pareti è rivestita in cartongesso. La parete interna che separa gli spazi pubblici dagli ambienti destinati ai servizi e agli impianti ha una finitura a gesso colorato. *(Eric Adlercreutz)*

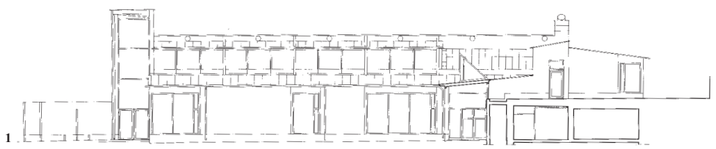
The components of the *environment which dictated the framework for the design concept were Espoo medieval church, the Pappilanmäki hill with its existing buildings, the Espoo River, and a gaping wound in the landscape in the form of a gravel pit.*
The design is based on the winning entry for a competition held in 1982, although the allocation of space has since been modified. The building fills the hollow gravel pit and opens towards an entrance area raised above the street and parking level. The bisected structure offers an unobstructed view towards the vicarage on the Pappilanmäki hill from the courtyard.
The church's proximity is taken into account by locating the highest parts of the complex farthermost from the church. The shape and design of the roof blends into and partly follows the original contours of the landscape. The steep slopes flanking the building dictated the floor plan. Primary architectural considerations were: phased entry into the building interior, a natural fusion of the rooms with the lobby, provision of different sources of natural light, and varied ceiling levels for the interior areas.
Most of the external walls and roofs are built with glue-laminated timber. The roof rafters of the main halls are made of glue-laminated beams supported by steel brackets. The facade is clad with painted wood panelling of two sizes, 30 and 17 mm thick, with a fine-sawn finish.
Due to fire regulations only a small amount of wood could be used in the interiors. Most of the ceilings and walls are clad with gypsum board. The interior wall separating the public spaces from the service and technical facilities has a coloured plaster finish.
(Eric Adlercreutz)



4

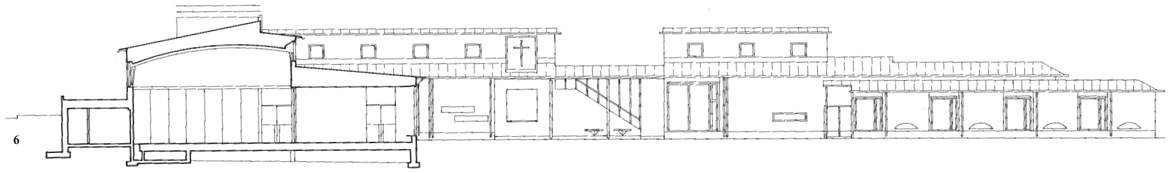
1 centro parrocchiale
2 vicariato
3 chiesa medievale
4 fiume Espoo

1 *parish center*
2 *vicarage*
3 *medieval church*
4 *river Espoo*



1 Sezione longitudinale dell'ala ovest.
2 Particolare del portico d'ingresso.
3, 4 Veduta generale e di dettaglio della hall. I dipinti murali sono di Jorma Hautala.
5 La sala per la musica con il soffitto voltato. Le composizioni in vetro colorato alle finestre sono di Kristiina Wihereim.
6 Sezione longitudinale sulla hall.

***1** Longitudinal section of west wing.*
***2** Detail of entry porch.*
***3, 4** General view and detail of the hall. The murals are by Jorma Hautala.*
***5** The music room with vaulted ceiling. The stained glass window compositions are by Kristiina Wihereim.*
***6** Longitudinal section of the hall.*



SUOMI

1

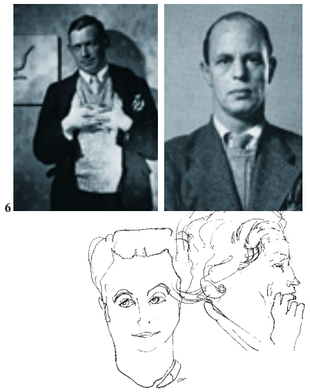
Testo di Maria Cristina Tommasini

Artek
con Aalto e dopo Aalto

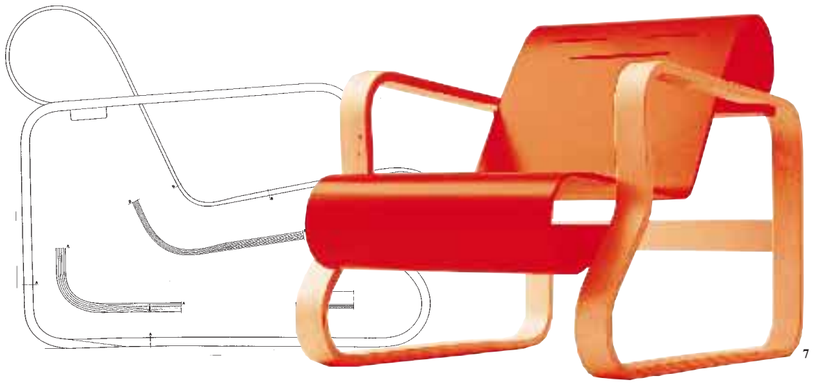
Text by Maria Cristina Tommasini

Artek
with and after Aalto

Dove possono condurre arte e tecnica fuse insieme? Se, come molti credono, il nome di una persona ne racchiude il destino, quando Aino e Alvar Aalto, Maire Gullichsen e Nils-Gustav Hahl fondano la società che deve commercializzare i mobili disegnati da Aalto e al tempo stesso creare un nuovo modo di concepire l'arredo, chiamandola Artek (=arte+tecnica) esprimono sin dall'inizio il significato più profondo del loro progetto. Era il 15 ottobre 1935.
Dopo tanti anni e mentre si sta per chiudere l'anno che ha celebrato il centenario della nascita di Alvar Aalto (1898-1976), forse è utile tracciare brevemente la storia di questa impresa. Gli oggetti Artek hanno portato nel mondo lo stile dell'abitare aaltiano, uno stile nel quale lo spirito conservatore e l'istanza rivoluzionaria (come ha osservato Kenneth Frampton, *Domus* 801) sembrano fondersi miracolosamente, conciliando ciò che per Adolf Loos era antitetico: "L'abitazione è conservatrice, l'opera d'arte è rivoluzionaria".
Quali furono i presupposti e le tappe salienti di questa avventura imprenditoriale? Certo una *condicio sine qua non* è la Finlandia stessa. Come scrive Sigfried Giedion (*Space, Time and Architecture*, 1941), che di Aalto fu amico: "La Finlandia è dovunque Aalto vada. Essa è l'ultima fonte di energia che scorre sempre nella sua opera. Come la Spagna per Picasso, o l'Irlanda per James Joyce […] La Finlandia, coperta da una rete di laghi e foreste, richiama nella sua struttura i giorni della Creazione, quando l'acqua e la terra erano appena separate. È un paese di grandi spazi e solitudini…" e di sconfinate foreste di betulla, la materia prima dei mobili di Aalto.
Non è il caso di ripercorrere qui il complesso e al tempo stesso rapido cammino che portò Aalto nel campo del progetto dei mobili in legno laminato e compensato (si ricorda a questo proposito un'esauriente ricostruzione della nascita della poltroncina Paimio apparsa su *Domus*, 697), ma vale la pena richiamare le circostanze che misero Aalto in contatto con Otto Korhonen. Provetto falegname, Korhonen era anche direttore della fabbrica Huonekalu- ja Rakennustyötehdas, alla quale era stata affidata la realizzazione dei mobili per camera da letto esposti da Ainio e Alvar in occasione dell'Esposizione per il settecentesimo anniversario della città di Turku e della relativa fiera campionaria nel 1929. Dalla collaborazione con Otto Korhonen nacque in seguito una sedia in legno impilabile, poi un esemplare in tubolare di ferro con sedile-schienale in compensato curvato, quindi altri modelli, realizzati anche con altri fornitori, finché la sperimentazione approdò alle sedie interamente in legno. La collaborazione con Otto Korhonen si consolidò definitivamente, tanto che ancora oggi la maggior parte dei mobili Artek è prodotta dalla stessa fabbrica (che dal 1966 porta il nome del fondatore, Huonekalutehdas Korhonen Oy). Insieme, Aalto e Korhonen inventarono un innovativo modo per piegare il legno: l'estremità del pezzo di legno da trasformare in gamba veniva segata nella direzione delle fibre e aperta a ventaglio, le fessure riempite con fogli sottili di compensato ricoperti di colla, poi il tutto veniva pressato a caldo nella forma voluta. Seccata la colla, la gamba poteva essere fissata con viti direttamente al tavolo o sotto il sedile delle sedie. Con questo sistema si avviò una vera produzione di serie i cui primi risultati furono un tavolino rotondo e uno sgabello a tre gambe.
Il 1933 fu per Aalto l'anno del riconoscimento come designer di mobili a livello internazionale. Le sue innovazioni, le gambe ad angolo (a L, dette anche "a ginocchio piegato") e le sedie in legno con braccioli ad anello suscitarono un grande interesse e reazioni molto positive alla Triennale di Milano (e alla successiva del 1936). Lo stesso autunno i mobili vennero esposti con molto successo a Londra presso i grandi magazzini Fortnum & Mason, creando i presupposti per la successiva importazione. Tanto forte fu la domanda, che si rese necessaria la creazione di una struttura per commercializzare e distribuire i mobili. Nacque Artek Oy. La direzione artistica venne affidata a Maire Gullichsen, con il marito Harry committente di Villa Mairea.
Prima dell'inizio della seconda guerra mondiale, Alvar Aalto e la moglie Aino (che morirà nel 1949) avevano già creato una gran parte della collezione Artek. La forma della gamba a ginocchio piegato venne seguita da nuove invenzioni: la gamba a Y negli anni Quaranta e la gamba a X a forma di ventaglio negli anni Cinquanta. Queste rimangono le componenti di un kit di produzione che può essere adattato e variato per servire differenti usi.
Oggi, i mobili, le lampade e i tessuti progettati da Aino e Alvar Aalto sono ancora una parte essenziale della collezione Artek, formano la base dell'attività della società (Artek ha corrisposto royalty allo stesso Aalto dal 1935 al 1976, quindi agli eredi sino al 1980, data in cui essi decisero di donare tale diritto alla Fondazione Aalto). Il fattura-



6



7

La natura pratica dei mobili di Aalto si intende meglio se i vari modelli vengono raggruppati secondo gli elementi centrali del loro design. Si possono individuare cinque gruppi distintivi.

The practical nature of Aalto's furniture is better appreciated if the various models are grouped according to the key elements of their design. They can be divided into five main distinctive groups.

1. La tradizionale gamba diritta – I primi progetti di mobile moderno creati da Aalto furono sedie impilabili che usavano semplici forme stampate per sedile e schienale.
The traditional straight leg –Aalto's first modern furniture design was for stackable chairs that used plain moulded forms for their seat and backrest.

2. Il legno laminato modellato – Aalto cominciò ad applicare le tecniche di modellare il legno laminato per gli elementi strutturali delle sue seggiole.
The modelled laminated leg – Aalto began applying the techniques of laminated wood modelling for the structural parts of his seating.

3. La gamba a L – L'elemento più versatile dei mobili di Aalto è la gamba a L, fatta di massello di betulla con una curva in laminato.
The L-shaped leg – The most versatile part of Aalto's furniture is the L-leg, made of birch heartwood with a laminated curve.

4. La gamba a Y – Congiungendo due segmenti di due gambe a L perpendicolarmente, Aalto creò un'unica gamba che poteva sostenere una superficie secondo due assi.
The Y-shaped leg – By joining two segments of two L-shaped legs perpendicularly, Aalto created a single leg that could sustain a surface along two axes.

5. La gamba a X o gamba a ventaglio (fan) – In seguito Aalto combinò più segmenti di gamba a L per formare la gamba a X o a ventaglio.
The X-shaped, or fan leg – Later Aalto combined several L-leg segments to form the X, or fan-leg.

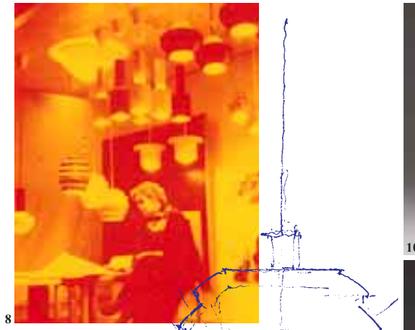
2

3

4

5

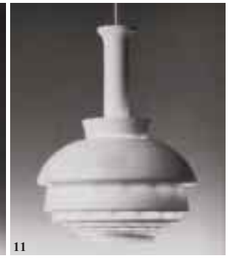
1 Poltroncina imbottita 400, design Alvar Aalto, 1936.
2 Sedie con braccioli 45, design Alvar Aalto, 1947.
3 Lounge Chair 43, design Alvar Aalto, 1936.
4 X600 e X601, tavolini a tre e a quattro gambe, design Alvar Aalto, 1954.
5 Seggiole 415 (1929-30) e tavolo 90 A (1933-35), design Alvar Aalto.
6 I fondatori di Artek (dall'alto, in senso orario): Alvar Aalto, Nils-Gustav Hahl, Maire Gullichsen (ritratto di Roberto Sambonet), Aino Aalto (ritratto di Alvar Aalto).
7 Poltroncina 41 (Paimio), profilo e dettagli costruttivi, design Alvar Aalto, 1929-33.
8 Maija Heikinheimo, direttrice di Artek dal 1949, ritratta nel 1955.
9 Schizzo di Alvar Aalto per la lampada A 331, 1954.
10 Lampada JL 340, design Juha Leiviskä, 1968, 1979.
11 Lampada A335, design Alvar Aalto, 1953-54.
12 Lampada A 331, design Alvar Aalto, 1953-54.
13 Lampada JL 341, design Juha Leiviskä, 1969, 1979.



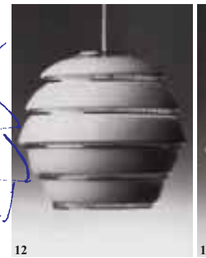
8

9

10



11



12

13

1 The 400 upholstered chair, design Alvar Aalto, 1936.
2 The 45 chair with armrests, design Alvar Aalto, 1947.
3 Lounge Chair 43, design Alvar Aalto, 1936.
4 X600 and X601, three and four-(fan)legged stools, design Alvar Aalto, 1954.
5 The 415 seats (1929-30) and 90 A table (1933-35), design A. Aalto.
6 The founders of Artek (from the top, clockwise): Alvar Aalto, Nils-Gustav Hahl, Maire Gullichsen (portrait by R. Sambonet), Aino Aalto (portrait by A. Aalto).
7 Chair 41 (Paimio), profile and manufacturing details, design Alvar Aalto, 1929-33.
8 Maija Heikinheimo, directress of Artek from 1949, portrayed on the 20th anniversary, 1955.
9 Sketch by Alvar Aalto for the A 331 lamp, 1954.
10 The JL 340 lamp, design Juha Leiviskä, 1968, 1979.
11 The A335 Lamp, design Alvar Aalto, 1953-54.
12 The A 331 lamp, design Alvar Aalto, 1953-54.
13 The JL 341 lamp, in white aluminium, design Juha Leiviskä, 1969, 1979.

1

2

3

to nel 1997 è stato di 53.000.000 FIM; i dipendenti sono 53, il direttore artistico è Ben af Schultén e il direttore generale Mauri Heikintalo. La maggior parte dei mobili Artek è tuttora fabbricata da Korhonen Oy, ma con moderne linee di produzione, anche se alcuni oggetti (come il carrello da tè) sono ancora affidati ai tradizionali processi di lavorazione manuale. Artek ha quattro show-room in Finlandia (a Helsinki, Espoo, Turku e Pori) e 38 rivenditori all'estero, presenti in 25 Paesi (i più importanti sono Danimarca, Svezia, Usa, Giappone e Italia). I prodotti a catalogo comprendono: mobili (sedie, tavoli, divani, letti, contenitori, paraventi, appendiabiti) disegnati da Aino e Alvar Aalto, Ben af Schultén; lampade disegnate da Alvar Aalto, Juha Leiviskä e Ben af Schultén; tessuti disegnati da Aino Aalto, Alvar Aalto, Elissa Aalto, Eeva Taimi, Sinikka Killinen e Irma Kukkasjärvi.

Ora Artek fa parte del gruppo Proventus, una compagnia svedese che sta dando impulso al marchio, affiancando ai prodotti aaltiani una nuova linea disegnata da giovani designer cui è stata data la possibilità di confrontarsi con il grande maestro. La nuova serie è stata sviluppata da Proventus Design, una società di ricerca e sviluppo interna al gruppo Proventus. I designer partecipanti al progetto sono per ora i finlandesi Ilkka Terho (1968) e Jan Tromp (1969) e lo svizzero Hans-Peter Weidmann (1958), ma la collaborazione coinvolgerà quanto prima altri progettisti. I nuovi mobili (cinque sedie e due tavoli), presentati per la prima volta a Milano in occasione del Salone del Mobile 1998, appaiono semplici, funzionali, destinati alla produzione in grandi quantità. Come dice Tehro: "Ogni epoca ha bisogno dei suoi prodotti". I nuovi oggetti non indulgono all'imperante moda delle linee curve e propongono coraggiosamente superfici piatte e forme molto rigorose. Il confronto con i modelli aaltiani rischia comunque di essere penalizzante.

Where can the fusion *of art and technology lead? If, as many believe, the answer lies in the name of a person, when Aino and Alvar Aalto, Maire Gullichsen and Nils-Gustav Hahl founded their company to sell the furniture designed by Aalto and to create a new approach to furniture in general, calling it Artek (=art+technology), they expressed from the outset the deepest meaning of their project. That was October 15, 1935.*

After all this time, and as the year that has celebrated the centenary of Alvar Aalto's birth (1898-1976) draws to a close, it may perhaps be useful to sketch the history of that enterprise. Artek products ushered the Aaltian style of living into the world; a style in which the conservative spirit and the revolutionary urge (as Kenneth Frampton remarked in Domus *801) seem to blend miraculously, reconciling what to Adolf Loos had appeared antithetic: "The home is conservative, the work of art is revolutionary".*

What were the presuppositions for this entrepreneurial adventure and what were its salient steps? A sine qua non was certainly Finland itself. As Sigfried Giedion, who was a friend of Aalto's, wrote (in Space, Time and Architecture*, 1941), "Finland is wherever Aalto goes. It is the ultimate source of energy that always flows through his work. Like Spain for Picasso, or Ireland for Joyce […], Finland, covered by a network of lakes and forests, suggests the days of the Creation, when the earth had just been separated from the waters. It is a land of vast spaces and solitude…" and boundless forests of birch trees – the raw material of Aalto's furniture.*

There is no need here to retrace the complex but rapid path that led to Aalto's laminated and plywood furniture (for an exhaustive reconstruction of the birth of the Paimio chair, see Domus *697). But it is worth mentioning the circumstances that brought Aalto into contact with Otto Korhonen. An experienced carpenter, Korhonen was also manager of the Huonekalu- ja Rakennustyötehdas factory, which had been appointed to make the bedroom furniture shown by Ainio and Alvar at the Exhibition marking the 700th anniversary of the city of Turku, and at its trade fair in 1929. From that collaboration with Otto Korhonen came a stackable wooden chair. This was followed by a tubular steel chair with bent plywood seatback, and later by other models, made also with other suppliers, until the experimentation finally arrived at the all-wood chairs. After that the collaboration with Otto Korhonen was permanently consolidated, and to this day the majority of Artek furniture is produced by the same factory (which since 1966 has been called after its founder, Huonekalutehdas Korhonen Oy). Together, Aalto and Korhonen invented an innovative way of bending wood. The end of the piece to be transformed into a leg was sawn in the direction of its fibres and then opened fan-wise. Its fissures were filled with thin leaves of plywood covered with glue. Next, the whole unit was hot-pressed into the desired form. When the glue was dry, the leg could be screwed directly onto the table or underneath the seat of the chair. This system was used to start series production, the first results of which were a small round table and a three-legged stool.*

In 1933 Aalto achieved international acclaim as a furniture designer. His innovations, the angle (L-shaped, also called "bent-knee") legs, and his wooden chairs with ring-armrests, aroused great interest and highly favourable reactions at the Milan Triennale (and at the one after it, in 1936). In the autumn of 1933, the furniture was exhibited with great success in London at Fortnum & Mason. The way now lay open to further imports. Indeed, so strong was the demand that it became necessary to set up a firm to sell and distribute the furniture. So Artek Oy was born, with its art direction entrusted to Maire Gullichsen, and her husband Harry, the client of Villa Mairea. Before the outbreak of the Second World War, Alvar Aalto and his wife Aino (who died in 1949) had already created a large part of the Artek collection. The "bent-knee" form was followed by other inventions: the Y-shaped leg in the 1940s, and the fan-shaped, X-leg in the '50s. These were to remain the components of a production kit that could be adapted and varied to serve different uses.

Today the furniture, lamps and fabrics designed by Aino and Alvar Aalto still make up the core of the Artek collection and account for the bulk of the company's turnover (Artek paid royalties to Aalto himself from 1935 to 1976, and then to his heirs up till 1980, when they decided to donate that right to the Aalto Foundation). Total billings in 1997 were 53 million FIM and the company employed 53 people. Its art director is Ben af Schultén and its managing director is Mauri Heikintalo. The majority of Artek furniture is to this day made by Korhonen Oy, but with modern production lines. Some articles however (such as the tea-trolley), are still made with traditional manual processes. Artek has four show-rooms in Finland (Helsinki, Espoo, Turku and Pori) and 38 outlets abroad, covering 25 countries (the most important being Denmark, Sweden, the US, Japan and Italy). Catalogue products include: furniture (chairs, tables, sofas, beds, cabinets, screens, clothes-hangers) designed by Aino and Alvar Aalto, Ben af Schultén; lamps by Alvar Aalto, Juha Leiviskä and Ben af Schultén; and fabrics by Aino Aalto, Alvar Aalto, Elissa Aalto, Eeva Taimi, Sinikka Killinen and Irma Kukkasjärvi.

Now Artek is part of Proventus, a Swedish group that has given a boost to the famous trademark by marketing the Aalto products together with a new line by young designers, who have thus been given a chance to compare their strengths with the great master. The new range has been developed by Proventus Design, a research and development company within the Proventus group. For the moment the designers taking part in the project are the Finns Ilkka Terho (1968) and Jan Tromp (1969), and the Swiss Hans-Peter Weidmann (1958). But the collaboration is soon to be widened to include other designers. The new furniture (five chairs and two tables), first presented in Milan at the 1998 Furniture Show, looks simple and functional and is aimed at mass production. As Terho says: "Every epoch needs its own products". The new creations do not indulge the dominant fashion of curved lines. Instead they courageously present flat surfaces and strict forms. Comparison with the Aalto paragons is liable, though, to be a tough handicap.

1,2 Fasi di piegatura del legno con presse a mano, tecnica in uso sino agli anni Sessanta.
3 Piegatura del legno per Paimio.
4 Poltroncina Nandin, in betulla o faggio laminato, design Hans-Peter Weidmann, 1998.
5 Tavolino Yotu, in betulla o faggio laminato e cristallo, design H. P. Weidmann, 1998.
6 Sedia Nandu, in betulla o faggio, design H. P. Weidmann, 1998.
7 Poltroncine modello 41 nel Sanatorio di Paimio.
8 Sedia Droppe, in betulla o faggio laminato, struttura in acciaio, design Ilkka. Terho, 1998.
9 Sgabello Pochino, gambe in tubo piatto, sedile in compensato, design H. P. Weidmann, 1998.
10 Sedia Kromsom, in betulla o faggio laminato, struttura in tubo di acciaio, design J. Tromp, 1998.

1,2 *Wood bending process with hand-presses, a technique in use up till the 1960s.*
3 *Wood bending process for Paimio.*
4 *The Nandin chair, in birch or beech, design Hans-Peter Weidmann, 1998.*
5 *Yotu table, in birch or beech and glass, by H. P. Weidmann, 1998.*
6 *The Nandu chair, in laminated birch or beech, design H.P. Weidmann, 1998.*
7 *Model 41 chairs in the Paimio Sanatorium.*
8 *The Droppe chair, in birch or beech and tubular steel, design Ilkka Terho, 1998.*
9 *Pochino stool, in steel and plywood, design Hans-Peter Weidmann, 1998.*
10 *Kromsom chair, in birch or beech and steel, design Jan Tromp, 1998.*

7

4

5 6

8 9

10

SUOMI

Testo di Maria Cristina Tommasini

Strumenti per la tavola e per cuocere Tools by Hackman

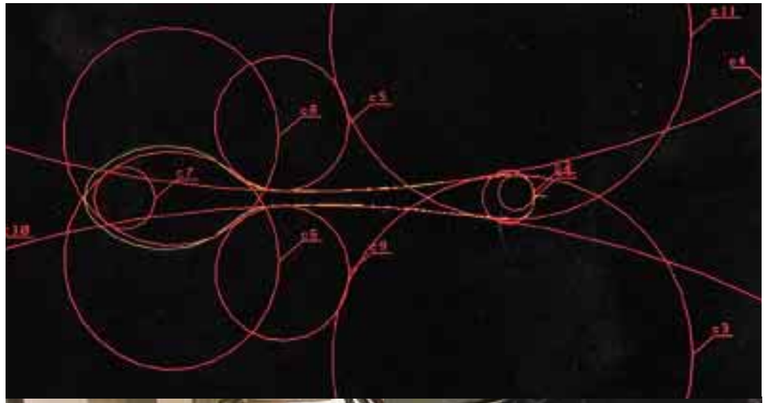
Text by Maria Cristina Tommasini

Utensils for serving at table and cooking Tools by Hackman

Semplice, funzionale, innovativo sono aggettivi che servono a descrivere un buon progetto, così come semplicità, funzionalità e innovazione fanno parte dei valori che nei Paesi scandinavi hanno significato e sostanza. Che pentole, stoviglie e posate debbano essere semplici e funzionali è quasi scontato; se così non è, l'uso ne determina un'automatica selezione. Che possano essere anche innovativi forse è raro. Le novità cui siamo abituati spesso sono soltanto cosmesi di oggetti esistenti che, con l'aggiunta del colore e con lievi aggiustamenti nella forma, vengono presentati come nuovi. Anche la disponibilità di materiali dalle inedite prestazioni (si pensi ai rivestimenti antiaderenti per le pentole) non sempre si traduce in applicazioni veramente innovative.
Con Tools, linea di strumenti per la tavola e per cuocere, Hackman – una realtà industriale finlandese dalle molte sfaccettature, la cui storia inizia nel 1790 a Viipuri quando Johan Friedrich Hackman, proveniente da Brema, avvia ufficialmente la sua attività di commercio, poi estesa alla lavorazione del legname e quindi dagli eredi sviluppata in molteplici settori, compresa la lavorazione dei metalli, tanto che all'inizio del XX secolo Hackman è tra le prime industrie a usare l'acciaio inossidabile per pentole e posate, prodotte nelle fabbriche di Sorsakoski – ha fatto qualcosa di davvero diverso, anche per un'azienda che ha sempre puntato sullo sviluppo di nuovi prodotti. La definizione degli scopi del progetto è avvenuta con la collaborazione di Ytterborn & Fuentes Strategic Design and Communication Development ed è stata preceduta da un'analisi di mercato a livello internazionale. Esaminate le produzioni dei concorrenti e interpellati specialisti di vari settori (compresi antropologi e futurologi), sono stati individuati gli obiettivi strategici e quindi i progettisti più idonei a conseguire i risultati cercati, ovvero oggetti che, esprimendo al meglio le potenzialità dei materiali, siano per l'utilizzatore dei veri strumenti per cuocere, servire a tavola, mangiare, e non semplici gadget senza utilità. Stefan Lindfors, Renzo Piano Workshop, Antonio Citterio con Glen Oliver Löw, Carina Seth-Andersson e Björn Dahlström (quindi un delicato equilibrio di design scandinavo e italiano) sono gli autori dei primi pezzi della collezione Tools, la cui messa a punto ha richiesto 18 mesi di lavoro e il cui debutto è avvenuto lo scorso febbraio a Francoforte.
Ma quali sono questi strumenti e in che cosa consiste il loro contenuto innovativo? Björn Dahlström ha disegnato pentole, padelle e tegami che garantiscono prestazioni di tipo professionale, ma studiati per essere anche fonte di godimento sensuale ("Cuocere significa imparare ad apprezzare le cose più semplici della vita. Come gli aromi, i sapori e perfino i suoni della cucina", dice Dahlström), parte realizzati con la tecnologia Compound (due strati in acciaio inox con interposta un'anima in alluminio) e parte in ghisa. Stefan Lindfors ha progettato una larga ciotola, lucida all'interno e opaca all'esterno, e le relative posate. Carina Seth-Andersson due ciotole in legno rinforzato con acciaio e le relative posate. Antonio Citterio e Glen Oliver Löw hanno disegnato un servizio completo di posate in acciaio 18/10, nelle versioni lucida e mat, i cui coltelli sono forgiati da uno speciale acciaio (temprato a una temperatura di oltre 1000 °C). Infine, a Renzo Piano Workshop si deve un set di posate (coltello, forchetta, cucchiaio e cucchiaino) in acciaio inox 18/10 a manico cavo.
Che dire delle forme? Forse parlano da sole.

1 Nata nel 1790 come ditta commerciale, Hackman &Co. conquista in breve il mercato del legname. Nel 1870 costruisce a Kotkansaari la prima segheria a vapore.
2 Per un breve periodo (1870-82) Hackman & Co. possiede Imatra, una società che gestisce trasporti, alberghi e servizi alle Cascate di Imatra, località frequentata dalla nobiltà russa.
3 Hackman & Co. lavora il metallo per produrre lame, principalmente per le proprie segherie, o per pattini da ghiaccio, 1876 circa.
4 Pubblicità degli anni Trenta per Ilona, saponetta Havi Oy, marchio Hackman & Co.
5 Lavorazione delle posate nella fabbrica di Sorsakoski.
6 Una lama con punzone Hackman & Co., Nurmis Finsmedes Fabrik.

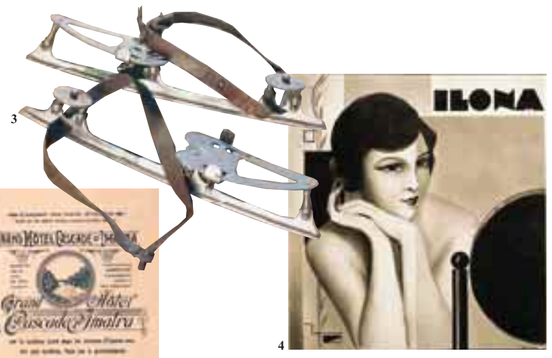
***1** Established in 1790 as a commercial firm, Hackman quickly captured the wood processing market. In 1870 Hackman & Co. built, on the island of Kotkansaari, the first steam sawmill.*
***2** For a brief period (1870-82), Hackman & Co. owned Imatra, a company managing transport, hotels and services at Imatra Falls, a resort frequented by the aristocracy of St Petersburg.*
***3** Hackman & Co. worked metal to produce blades, principally for its own mills, or for ice-skates, circa 1876.*
***4** A 1930s advertisement for Ilona, Havi Oy soap, under the Hackman & Co. trademark.*
***5** Design and processing of cutlery at the Sorsakoski mill.*
***6** A blade with the Hackman & Co. hallmark, Nurmis Finsmedes Fabrik.*



Simple, functional and innovative *are adjectives used to describe good design; just as simplicity, functionality and innovation are associated with values that in Scandinavia stand for meaning and substance. That pots and pans, dishes and cutlery need to be simple and functional goes almost without saying. Otherwise, usage will quickly determine their automatic selection. But for them to be innovative, too, is perhaps rare. The novelties to which we are often accustomed tend only to be make-up smeared onto existing goods. With the addition of colour and slight adjustments to form, these are passed off as new. Even the availability of materials with previously unknown advantages (think of non-stick coatings on saucepans) does not always necessarily imply genuinely innovative applications.*
Hackman, which makes Tools, the new line of table and kitchenware, is a many-sided Finnish industrial operation. Its history goes back to 1790 at Viipuri, when Johan Friedrich Hackman, who originally came from Bremen, officially started the firm. The business was later extended to wood processing and subsequently developed by his heirs in numerous different sectors, including metalworking. By the beginning of the 20th century Hackman was among the first industrial manufacturers to use stainless steel for pans and cutlery, that were produced in the Sorsakoski factories. With Tools, Hackman has come up with something really different, even for a company that has always had an eye for product development. Its project aims were worked out in cooperation with Ytterborn & Fuentes Strategic Design and Communications Development, following an international market survey. After competitor production had been examined and spe-

1

2



3 4

6

5

Domus 810 Dicembre *December* '98

1

2

1

2

3

4

5

cialists from the various sectors (including anthropologists and futurologists) approached, the strategic targets were set. Next, the most suitable designers were picked to achieve the desired results. The object of the exercise in fact was to bring out the best possible potential offered by materials, so as to give users genuine utensils for cooking, serving at table, and eating – and not just useless gadgets. Stefan Lindfors, Renzo Piano Workshop, Antonio Citterio with Glen Oliver Löw, Carina Seth-Andersson and Björn Dahlström designed the first items in the Tools collection. These took 18 months to reach completion, and were launched last February in Frankfurt.
But what exactly are these utensils and what does their innovative content consist of? Björn Dahlström designed pots and pans which guarantee professional service but are also intended as sources of sensual pleasure ("Cooking means learning to appreciate the simplest things in life. Like the smell, taste and even the sound of cooking", says Dahlström). They are partly created with Compound technology (two layers of stainless steel with an aluminium core in between) and partly in cast iron. Stefan Lindfors designed a large bowl. Shiny on the inside and opaque outside, it has its own cutlery to go with it. Carina Seth-Andersson did two bowls in wood reinforced with steel, complete with cutlery. Antonio Citterio and Glen Oliver Löw designed a full set of 18/10 steel cutlery, in the polished and matt versions, with knives forged from a special steel (tempered at temperatures above 1000 °C). Finally, Renzo Piano Workshop created a cutlery set (knife, fork, spoon and teaspoon) in a hollow-handled 18/10 stainless steel. And what about the forms? Maybe they speak for themselves.

5

Carina Seth-Andersson

Renzo Piano

Björn Dahlström

6

6

7

Stefan Lindfors

Glen Oliver Löw - Antonio Citterio

In queste pagine gli oggetti e i progettisti della collezione Tools™, prodotta da Hackman nella fabbrica di Sorsakoski.
1, 2, 3 Dahlström 98, padella per grigliare, padella per friggere e casseruola in ghisa. Design Björn Dahlström.
4 Dahlström 98, casseruola in acciaio e alluminio (tecnologia Compound). Design Björn Dahlström.
5 Citterio con Löw 98, servizio di posate in acciaio inox 18/10, con finitura opaca o lucida. I coltelli sono realizzati con uno speciale acciaio temprato a più di 1000 °C. Design Antonio Citterio e Glen Oliver Löw.
6 Seth-Andersson 98, posate e ciotole per insalata. Le ciotole sono in legno rinforzato con acciaio ed equipaggiate con doppio corpo. Design Carina Seth-Andersson.
7 Lindfors 98, posate e ciotola per insalata. La ciotola è lucida all'interno e opaca all'esterno. Design Stefan Lindfors.

On these pages, objects and their designers from the Tools™ collection, manufactured by Hackman at the Sorsakoski factory.
1, 2 ,3 *Dahlström 98, grill pan, frying-pan and casserole in cast iron. Design Björn Dahlström.*
4 *Dahlström 98, casserole in steel and aluminium (Compound technology). Design Björn Dahlström.*
5 *Citterio with Löw 98, cutlery set in 18/10 stainless steel, with opaque or polished finish. The knives are made with a special steel tempered at above 1000°C. Design Antonio Citterio and Glen Oliver Löw.*
6 *Seth-Andersson 98, salad cutlery and bowls. The bowls are in wood reinforced by steel and equipped with a double body. Design Carina Seth-Andersson.*
7 *Lindfors 98, salad cutlery and bowl. The bowl is polished inside and opaque on the outside. Design Stefan Lindfors.*

Qui accanto: i progettisti della collezione Tools™. Sono la svedese Carina Set-Andersson (1965), l'italiano Renzo Piano (1937), lo svedese Björn Dahlström (1957), l'italiano Antonio Citterio (1950) con Glen Oliver Löw (1959), nato in Germania, e il finlandese Stefan Lindfors (1962).
1, 2, 5 Dahlström 98, tegami e padella realizzati con tecnologia Compound (ovvero due strati di acciaio inox con interposta anima in alluminio). Design Björn Dahlström.
3 Dahlström 98, padella per friggere in ghisa (spessore 5 mm). Design Björn Dahlström.
4 Dahlström 98, tegame in alluminio, con rivestimento interno antiaderente in Siverstone®Supra ed esterno smaltato. Design Björn Dahlström.
6 Piano Workshop 98, set di posate in acciaio inox 18/10 con manico cavo. Design Renzo Piano Workshop.

Left: the designers of the Tools™ collection. They are the Swede Carina Seth-Andersson (1965), the Italian Renzo Piano (1937), the Swede Björn Dahlström (1957), the Italian Antonio Citterio (1950) with Glen Oliver Löw (1959), born in Germany, and the Finn Stefan Lindfors (1962).
1, 2, 5 *Dahlström 98, saucepans and sauteuse made using the Compound technology (i.e. two layers of stainless steel with an aluminium core in between). Design Björn Dahlström.*
3 *Dahlström 98, frying-pan in cast iron (5 mm thick). Design Björn Dahlström.*
4 *Dahlström 98, sautépan in aluminium. Tough enamelled exterior, durable Silverstone®Supra non-stick interior. Design Björn Dahlström.*
6 *Piano Workshop 98, set of 18/10 stainless steel cutlery with hollow handles. Design Renzo Piano Workshop.*

SUOMI

Testo di Anne Stenros

Realtà e utopia: le due facce del design finlandese

Text by Anne Stenros

Two faces of finnish design Reality vs. Utopia

1

2

3

4

8

9

5

6

7

5 Telefonino portatile Nokia con rivestimento metallico 8810.
6 Apribottiglie a forma di topolino disegnato da Antti Eklund e prodotto da Animal Design Factory (foto Martti Järvi).
7 Vasi da fiori in ceramica disegnati da Pekka Paikkari per Arabia; 1998.
8 Dispenser in ceramica per sale e pepe Toi, un progetto di Pekka Paikkari per Arabia, 1996.
9 Collezione di brocche e contenitori in argilla StoryBirds, disponibili nei colori bianco e nero, design Kati Tuominen-Niittylä per Arabia (©Indav, Finland).

***5** The 8810 Nokia mobile phone with metal cladding.*
***6** Bottle-opener in the shape of Mickey Mouse. Designed by Antti Eklund and made by Animal Design Factory (photo Martti Järvi)*
***7** Ceramic flower vases designed by Pekka Paikkari for Arabia; 1998.*
***8** Toi salt and pepper dispenser in ceramic, a design by Pekka Paikkari for Arabia, 1996.*
***9** StoryBirds collection of clay jugs and vessels, available in black and white, design Kati Tuominen-Niittylä for Arabia (©Indav, Finland).*

1 Poltroncina Kapseli, design Mikael Sairanen.
2, 3 Piatti in gres disegnati da Kati Tuominen-Niittylä per Arabia; le dimensioni sono rispettivamente cm 68 di diametro e cm 50x50.
4 Piatto da frutta in ceramica colorata Obonera, disegnato da Pekka Paikkari per Arabia, 1996.

***1** Kapseli chair, design Mikael Sairanen.*
***2, 3** Stoneware plates designed by Kati Tuominen-Niittylä for Arabia; their dimensions are 68 cm diameter and 50x50 cm respectively.*
***4** Obonera coloured ceramic fruit-plate, designed by Pekka Paikkari for Arabia, 1996.*

Il design finlandese sta oggi attraversando un'interessante fase di transizione, in cui la storia recente si incontra con un futuro utopico.
Nel 1995-96 l'Associazione finlandese per l'artigianato e il design ha celebrato il suo centoventesimo compleanno con due mostre, intitolate "Creatori classici" e "Forum giovane", nell'intento di presentare i progettisti che hanno inventato il concetto di design finlandese e di fornire ai giovani designer l'occasione di dar forma al presente e al futuro.
Questa coppia di mostre riflette bene la realtà e la trasformazione del design finlandese alla svolta del millennio. Designer finlandesi come Kaj Franck, Tapio Wirkkala e Timo Sarpaneva hanno raggiunto fama internazionale negli anni '50 e '60, soprattutto grazie alla Triennale di Milano. I numerosi trionfi alla Triennale hanno diffuso l'immagine della Finlandia come Paese del design. I fondamenti estetici e i principi fondamentali nati negli anni '30 e sviluppati negli anni '50 continuano a rappresentare un fondamento. La tradizione del design è forte e vitale.
La base delle arti applicate tradizionali (vetro, ceramica, tessuti, arredamento) ha costituito un patrimonio di "estetica quotidiana". Il design è stato il veicolo della realizzazione di prodotti non soltanto utili ma anche dotati di valore estetico. Nel corso degli anni hanno anche acquistato valore emotivo.
Linee semplici, spesso minimaliste, parsimonia nell'uso dei materiali e spesso nuove tecnologie e nuove applicazioni sono i segni distintivi di questa tradizione.

Oggi la linea fondamentale del design finlandese si sta ancora rafforzando. L'industrial design, che è stato protagonista di un'espansione dinamica negli anni '80 e '90, ha seguito sostanzialmente la stessa strada battuta in passato dalle arti applicate: pulizia del disegno accoppiata all'eccellenza tecnologica. I telefoni mobili della Nokia e le macchine cartotecniche della Valmet oggi sono la punta di diamante del design. Il design non si limita più ai prodotti destinati agli utenti finali ma costituisce un vantaggio competitivo anche nei beni di investimento.
La mostra "Design finlandese 10: la svolta del millennio", allestita nell'estate 1998, ha celebrato la forza di questa tradizione. Nelle categorie Classici moderni, Leggerezza e Minimalismo, sono state presentate numerose opere di designer finlandesi di primo piano, in legno, carta, metallo, ceramica.
Dall'ombra della tradizione sta comunque emergendo una generazione interamente nuova, che desta grande interesse sulla scena internazionale. Sotto la guida di Stefan Lindfors molti giovani designer e studi di progettazione (Snowcrash, Timo Salli, Ilkka Suppanen, Pasi Pänkäläinen, Raket) sono usciti dalla linea tradizionale del design finlandese e hanno iniziato a tracciare un nuovo vitale futuro. Il nomadismo, i rapporti a rete e le esigenze di una società dell'informazione in rapida evoluzione hanno in parte eclissato l'estetica e il funzionalismo tradizionali.
Caratteristici dei prodotti dei giovani designer sono il forte contrasto di forme e materiali, la sperimentazione e talvolta anche l'umorismo, un atteggiamento nuovo nel design finlandese.
Il punto centrale della produzione di questi giovani designer è il loro acuto senso d'osservazione per la vita contemporanea e per la sua natura effimera. Mentre la tradizione del design finlandese aveva come obiettivo la permanenza e la longevità, i progetti dei giovani si possono smontare e rimontare. La globalizzazione si rivela anche nell'estetica e nella destinazione. La prospettiva tradizionale e l'ambiente domestico sono stati sostituiti dagli influssi internazionali e dallo stile di vita urbano.
Eppure non tutto è cambiato. Anche i giovani conservano legami con il passato della Finlandia: è stato un piacere osservare, nell'anno in cui ricorreva il cente-

Domus 810 Dicembre *December* '98

1 FemiScan, attrezzatura per esercitare i muscoli pelvici fornita di cuffia con una voce registrata che guida il programma degli esercizi. Design Heikki Salo del gruppo E&D Design per Mega Electronics.
2 Tavolino basso in acciaio Kaari, design Mikael Sairanen.
3 Struttura porta e contieni TV Jack in the Box, design Timo Salli, 1997.

1 *FemiScan, equipment for exercising the pelvic muscles, supplied with headphone and a recorded voice to guide the programme of exercises. Design Heikki Salo of the E&D Design group for Mega Electronics.*
2 *The Kaari steel coffee-table, design Mikael Sairanen.*
3 *Jack in the Box TV top and cabinet, design Timo Salli, 1997.*

1

2

3

6

7

6 Cesto The Closed Garden realizzato in coiled ceramics, design Kristina Riska, 1997 (foto Sameli Rantanen).
7 Serie di contenitori Fatty Containers, design Harri Koskinen del gruppo Raket foto Marja Helander.
8 Seggioline Rabbit, design Tommi Koivisto per WSP (foto Chikako Harada).
9 Serie di bicchieri Dandy, design Sami Lahtinen per Hackman, 1995 (©Indav, Finland).
10 Serie di contenitori tondi e rettangolari Loru, design Kristina Riska per Arabia, 1996 (foto Marco Melander).
11 Rubinetto a erogazione automatica Oras Electra, design Jorma Vennola di E&D Design per Oras.
12 Contenitore-gioco per bambini fatto come una piccola casa Kasa, design Leena Carelse.

6 *The Closed Garden basket, made with coiled ceramics, design Kristina Riska, 1997 (photo Sameli Rantanen).*
7 *The range of Fatty Containers, design Harri Koskinen of the Raket group, photo Marja Helander.*
8 *Rabbbit chairs, design Tommi Koivisto for WSP (photo Chikako Harada).*
9 *The Dandy set of glasses, design Sami Lahtinen for Hackman, 1995 (©Indav, Finland).*
10 *Loru range of round and rectangular containers, design Kristina Riska for Arabia, 1996 (photo Marco Melander).*
11 *Oras Electra automatic distributor tap, design Jorma Vennola of E&D Design for Oras.*
12 *Kasa children's playpen made like a little house, design Leena Carelse.*

8

9

10

4

12

4 Versione a sospensione di «Roll Light», design Ilkka Suppanen. Un rotolo dalla leggera struttura in acciaio intessuta con Dracon largo 140 cm viene tagliato a piacere per creare la propria lampada.
5 Versione da tavolo della lampada Roll Light, design Ilkka Suppanen.

4 *«Roll Light», in the suspension version, design Ilkka Suppanen. A roll with its light frame in steel interwoven with Dracon, 140 cm wide, is cut as desired to create your own lamp.*
5 *Table version of the Roll Light lamp, design Ilkka Suppanen.*

5

11

Domus 810 Dicembre *December* '98

1 Block-lamp, design Harri Koskinen del gruppo Raket (foto Marco Melander).
2 Tavolino e sedia metallici disegnati da Pasi Pänkäläinen.
3 Seduta a forma di stella Star chair, design Ilkka Koskela del gruppo Raket (foto Marco Melander).
4 Sedia in legno Kova, design Jouko Järvisalo per Mobel, 1995-96.
5 Seduta Kuukuna-chair realizzata su progetto di Vesa Damski (foto Marco Melander).
6 Ciotola realizzata in con un impasto di ceramica argilla e ceramica Raku da Anneli Sainio, diametro cm 12,5.

***1** Block-lamp, design Harri Koskinen of the Raket group (photo Marco Melander).*
***2** Metal table and chair designed by Pasi Pänkäläinen.*
***3** Star chair seating, design Ilkka Koskela of the Raket group (photo Marco Melander).*
***4** Kova chair in wood, design Jouko Järvisalo for Mobel, 1995-96.*
***5** Kuukuna.chair made from a design by Vesa Damski (photo Marco Melander).*
***6** Bowl made with paper clay and Raku burnd by Anneli Sainio, diameter 12.5 cm.*

1

2

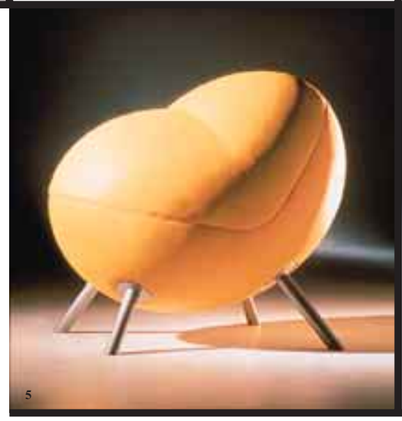
3

4

7

7 Divano scomponibile M3 Sofa, design Sami Lahtinen con Susan Elo, 1993.
8 Borsa realizzata in fibra di legno a strisce, design Ritva Puotila per Woodnotes (foto Erik Uddström).
9 Cesto Seeking for Happiness realizzato con materiale cartaceo design Ritva Puotila, 1992; dimensioni cm 110x130x220.
10 Contenitore in vetro disegnato da Sami Lahtinen per Iittala, 1996 (©Indav, Finland).

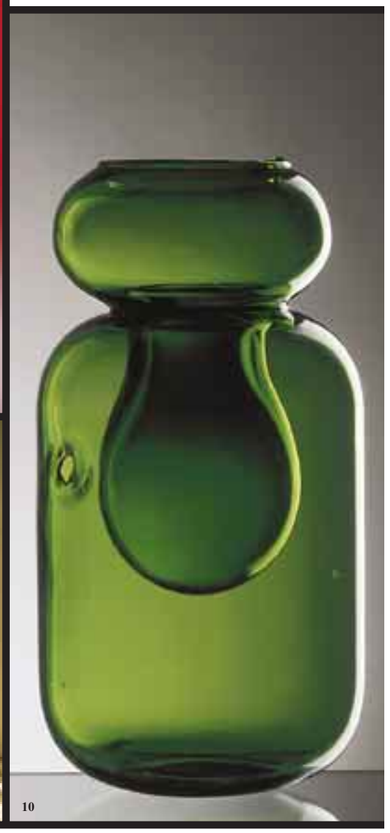
***7** The separable M3 Sofa, design Sami Lahtinen with Susan Elo, 1993.*
***8** Bag, made with wood strip fibre, design Ritva Puotila for Woodnotes (photo Erik Uddström).*
***9** Seeking for Happiness basket, made with knitted paper yarn, design Ritva Puotila, 1992; dimensions 110x130x220 cm.*
***10** Glass container designed by Sami Lahtinen for Iittala, 1996 (©Indav, Finland).*


5

6

8

9

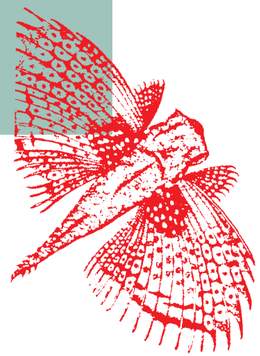

10

nario della nascita di Aalto, che il divano Flying Carpet di Ilkka Suppanen mostrava non solo il segno del futuro ma anche la linea caratteristica di Aalto; e che la tazza da caffè EgO, progettata da Stefan Lindfors per il centoventesimo anniversario di Arabia, era una riuscita sintesi di tradizione e innovazione.
L'essenza e le radici del design finlandese non cambiano, ma raggiungeranno i loro migliori risultati in una nuova interpretazione destinata al terzo millennio.

***Finnish design** today is going through an interesting transitional stage in which recent history meets a Utopian future.*
In 1995-96, the Finnish Society of Crafts and Design held two 120th anniversary exhibitions under the headings "Classic Makers" and "Young Forum", their purpose being of the titles was to feature those designers who created the concept of Finish design while giving young designers an opportunity to shape the present and future.
These twin exhibitions aptly reflected the reality and transformation of Finnish design at the turn of the millennium.
Finnish designers such as Kaj Franck, Tapio Wirkkala and Timo Sarpaneva won a worldwide reputation in the 1950s and 60s, largely because of the Milan Triennale. Numerous triumphs at the Triennale boosted Finland's image as a design country. The basic aesthetics and underlying principles which originated in the 30s and evolved in the 50s continue to give support. The tradition of design is strong and vibrant.
The basis for the traditional industrial arts (glass, ceramics, textiles, furniture) has been "everyday aesthetics". Design has been the vehicle for making household articles that are not only useful but also have aesthetic value. Over the years they have also gained emotional value.
Simple, often minimalist lines, the sparing use of materials, and often new technology or applications, are the hallmarks of this tradition.
Today this basic line of Finnish design is still going strong. The industrial design which has expanded dynamically in the 80s and 90s has adopted pretty much the same baselines as the industrial arts once did: clean lines combined with technological breakthroughs. Nokia's mobile phones and Valmet's paper machines are at the cutting edge of industrial design today. Design is no longer restricted to consumer products but is now a competitive advantage in capital goods as well.
The exhibition entitled "Finnish Design 10 - the Turn of the Millennium", held in summer 1998, publicized this strong tradition. Under the headings Modern Classic, Lightness and Minimal, a number of front-rank Finnish designers' works were exhibited, made of wood, paper, metal and ceramics.
However, a totally new generation is emerging from the shadow of tradition and attracting a great deal of interest in the international arena. Under the leadership of Stefan Lindfors, many young designers and design teams (Snowcrash, Timo Salli, Ilkka Suppanen, Pasi Pänkäläinen, Raket) have stepped out of the Finnish design tradition and begun to map out a vibrant new future. Nomadism, networking and the needs of the rapidly evolving information society have partly eclipsed the traditional aesthetics and function. Characteristics of young designers' products are strong contrasts in shapes and materials, experimentation and sometimes even humour – something new in Finnish design.
The key point in these young designers' output is their acute observation of present-day life and its momentary nature. Whereas the tradition of Finnish design has aimed at permanence and long life, young people's designs can be dismantled and reassembled. Globalization shows up also in aesthetics and intended functions. The traditional perspective and home environment have been replaced by international influences and an urban lifestyle.
Still, not everything has changed. Even the young are linked with the Finnish past: it was a pleasure to see, during the centenary year of Aalto's birth, that Ilkka Suppanen's Flying Carpet sofa bore not only the hallmark of the future but also Aalto's characteristic line – and that the EgO coffee cup designed by Stefan Lindfors for Arabia's 120th anniversary was a fine synthesis of tradition and innovation.
The keynote and origins of Finnish design are not changing, but they will be at their best in a new interpretation for the third millennium.

Stefan
Lindfors

SUOMI



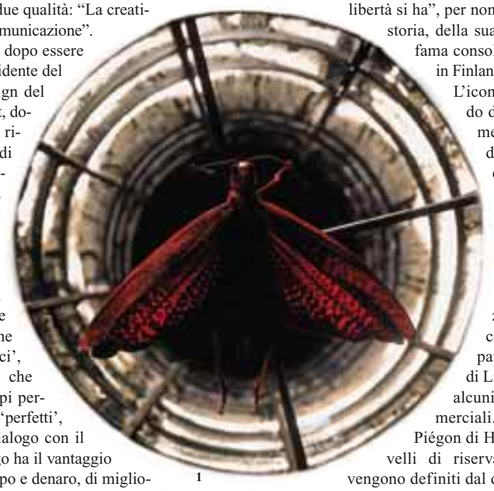
Testo di Suzan Wines

Le due anime del design

Text by Suzan Wines

The two souls of design

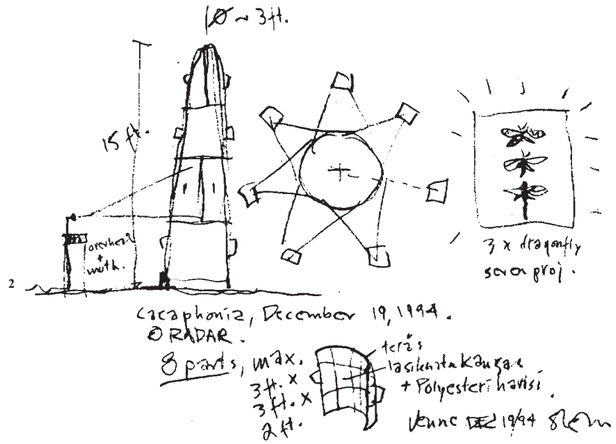
Dopo dieci anni di lavoro a livello professionale come scultore, product designer, industrial designer, exhibit designer, grafico, stilista, scenografo, insegnante, prob-lem solver e inventore del proprio linguaggio visivo, Stefan Lindfors, all'età di 36 anni, non guarda mai indietro. "Vivo solo nel futuro", afferma. Che lavori a una tazzina da caffè impilabile per Arabia, il produttore finlandese di ceramiche d'alta qualità, o alla scultura per il campanile del padiglione Swatch alle Olimpiadi di Atlanta, in Georgia, del 1996, l'atteggiamento è il medesimo. "La cosa più importante è avere un'idea". Un nuovo modo di impostare il problema che sveli un aspetto sorprendente ma fondamentale del suo 'spirito'. Nell'arte come nel design, il successo dipende da due qualità: "La creatività e la capacità di comunicazione".
Al ritorno a Helsinki, dopo essere stato per tre anni presidente del Dipartimento di Design del Kansas Institute of Art, dove ha completamente ristrutturato il piano di studi per il disegno industriale, Lindfors ha iniziato a vendere 'idee' invece che prodotti finiti. Ricorda che, prima di recarsi negli Stati Uniti nel 1993, aveva un grande studio, nella tradizione dei designer 'nordici', con dodici persone che producevano "prototipi perfetti" i quali, essendo 'perfetti', non stimolavano il dialogo con il committente. Il dialogo ha il vantaggio di far risparmiare tempo e denaro, di migliorare il prodotto integrandovi competenze professionali come parte del processo, e di garantire che "il prodotto acquisti in modo automatico l'identità del produttore". Quando "il dibattito è morto, nessuno impara nulla di nuovo dall'esperienza". "Fin dalla nascita sono molto curioso di tutto... e mi piace imparare. Più vado in là con gli anni, più imparo, più sono contento".
Vivere all'estero ha dato a Lindfors una prospettiva che gli permette di capire meglio i meccanismi del mondo del design e di quello dell'arte, in Europa e in America. Durante il soggiorno in America ha fatto alcune riflessioni critiche sulla professione del designer. Prima di tutto ha capito che "per essere un buon designer bisogna essere un animale sociale. Bisogna esser capaci di comunicare con l'amministratore delegato dell'azienda che commissiona il progetto. Bisogna avere una visione ampia dell'intero processo di progettazione e valutarlo in modo positivo".
In secondo luogo ha capito che l'Italia è uno dei mercati del mondo più fortunati per il design di alta qualità perché i produttori italiani sono capaci di realizzare idee eleganti di grandi nomi del design grazie a processi produttivi industriali consolidati, e di distribuire i prodotti tramite una capillare rete di punti di vendita, musei e gallerie specializzati. In terzo luogo ha compreso che, per questo motivo, molti giovani designer europei si recano a Milano per cercare di attirare l'attenzione di circa venticinque aziende. Prendendo atto che i materiali, la plastica e la tecnologia della comunicazione sono i principali settori industriali della Finlandia e che già sono attive nel Paese alcune aziende di grande reputazione, ma che relativamente pochi designer sfruttano queste risorse, ha deciso di comportarsi in Finlandia come un designer italiano. Afferma: "Maggiore autorità si possiede, maggiore libertà si ha", per non parlare della sua storia, della sua famiglia e della fama consolidata di cui gode in Finlandia.
L'iconografia del mondo degli insetti come metafora del paradosso tra la pervicace capacità di adattamento della natura contrapposta all'illusione dell'uomo riguardo la propria supremazia, è un tema ricorrente in gran parte della scultura di Lindfors e anche in alcuni suoi lavori commerciali. Nel ristorante Piégon di Helsinki (1997) livelli di riservatezza differenti vengono definiti dal differente ingrandimento del motivo di un'ala d'insetto, che copre i tavoli, le sedie, le pareti, il pavimento e il soffitto. Naturalmente Lindfors usa un motivo analogo per la sua collezione di tessuti, abbigliamento e borse per la Marimekko (1997-98). La collezione è stata appropriatamente battezzata Alaris, dal latino ala, e i prodotti ricoprono il corpo umano con le fragili ali di una cimice. Una delle più precarie ed eleganti manifestazioni del linguaggio degli insetti è il seggiolone Star Trek I, II e III per il ristorante Kiasma del nuovo Museo d'Arte contemporanea di Steven Holl a Helsinki. Questi seggioloni alati, di fiberglass trasparente su una struttura di acciaio saldato, paiono sul punto di prendere il volo con tutto il bambino, invece che tenerlo ben legato. Ovviamente i seggioloni sono assolutamente sicuri e progettati ergonomicamente per i piccini.
La fondamentale mostra "Freedom of Speech" (Libertà di parola) venne commissionata in origine dalla Radar Gallery di Kansas City, nel Missouri, ma più tardi si trasferì presso l'ambasciata finlandese di Washington e al Brewery Art Complex di Los Angeles. "Freedom of



1

1 "Ephéméron X 15" (insetto dalla vita breve), parte della serie di installazioni scultoree "Freedom of Speech", ultimate nel 1995 e commissionate dalla Radar Gallery di Kansas City, nel Missouri. È il primo progetto scultoreo statunitense di Lindfors: sei installazioni dai nomi greci realizzate con struttura in acciaio curvato ricoperta da fibra di vetro e resine fuse, che utilizzano luci artificiali (foto Marco Melander).
2 Alcuni schizzi progettuali per "Freedom of Speech".
3, 5 *Cyclus*, installazione scultorea esterna permanente in un parco di fronte all'Ostrobothnian Museum nella città di Vaasa, in Finlandia. Si tratta di tre installazioni dalla struttura identica. La luce di alcune lampade a gas (fornite di lenti) colpisce le mosche giganti argentate (montate su un piedistallo in acciaio e cemento) che producono una grande ombra su schermi di tre metri in fibra di vetro trasparenti (foto Marco Melander).
4, 6 "Démos" (la gente) e "Marathon II" (la maratona), due delle sei installazioni scultoree di "Freedom of Speech". Utilizzano dei proiettori over-head con insetti veri o essiccati dipinti con vernice rossa e utilizzati come materiale per proiezione (foto Marco Melander).

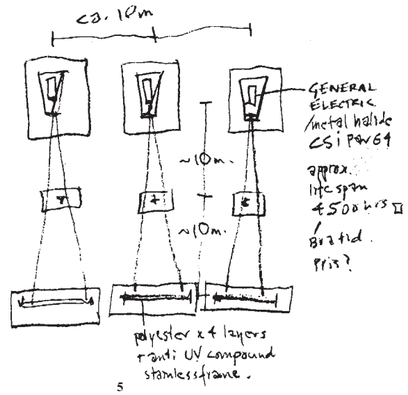
1 "Ephéméron X 15" (short-lived insect), part of the series of sculptural installations titled "Freedom of Speech", completed in 1995 and commissioned by the Radar Gallery of Kansas City, Missouri. This was Lindfors' first sculptural project done in the US: six installations with Greek names, made with a bent steel structure coated in clear-cast fibre glass and resins, which use artificial lights (photo Marco Melander).
2 Some of the project sketches for "Freedom of Speech".
3, 5 Cyclus*, a permanent outdoor sculptural installation in a park opposite the Ostrobothnian Museum in Vaasa, Finland. It is developed around three identical rows. The light from gas lamps (fitted with lenses) strikes the giant silvered flies mounted on a steel and concrete pedestal which produce a large shadow on the transparent fibre glass 3-metre screens (photo Marco Melander).*
4, 6 "Démos" (the people) and "Marathon II", two of the six sculptural installations for Freedom of Speech*. They use overhead projectors with real or dessicated insects painted red and used as projection material (photo Marco Melander).*



2

3

4



5

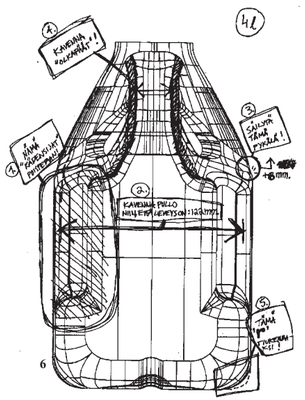
6

1

1, 4 Tazze da espresso e cappuccino EgO per Arabia, 1998. Sono dotate di grande stabilità grazie alla forma triangolare della base (foto Marco Melander).
2, 3 Seggioline Star Trek, commissionate nel '98 dal Kiasma di Helsinki e utilizzate nel ristorante e nel bar interno al museo e nell'atrio dell'ingresso principale. Sono realizzate in tre versioni per bambini da sei mesi a quattro anni (foto P.K. Lagus).
5, 6 Disegno tecnico e campioni per una serie di contenitori per olio motore e fluidi chimici per auto, Neste 1996. Sono prodotti in plastica con la tecnica "blow-mold", in blu scuro metallizzato per contenere gli oli, trasparente per i prodotti chimici (foto Marco Melander).
Pagina accanto, in basso: alcuni capi della linea di tessuti, abiti e borse Alaris, prodotta da Marimekko, 1997-1998 (foto Joanna Moorhouse).

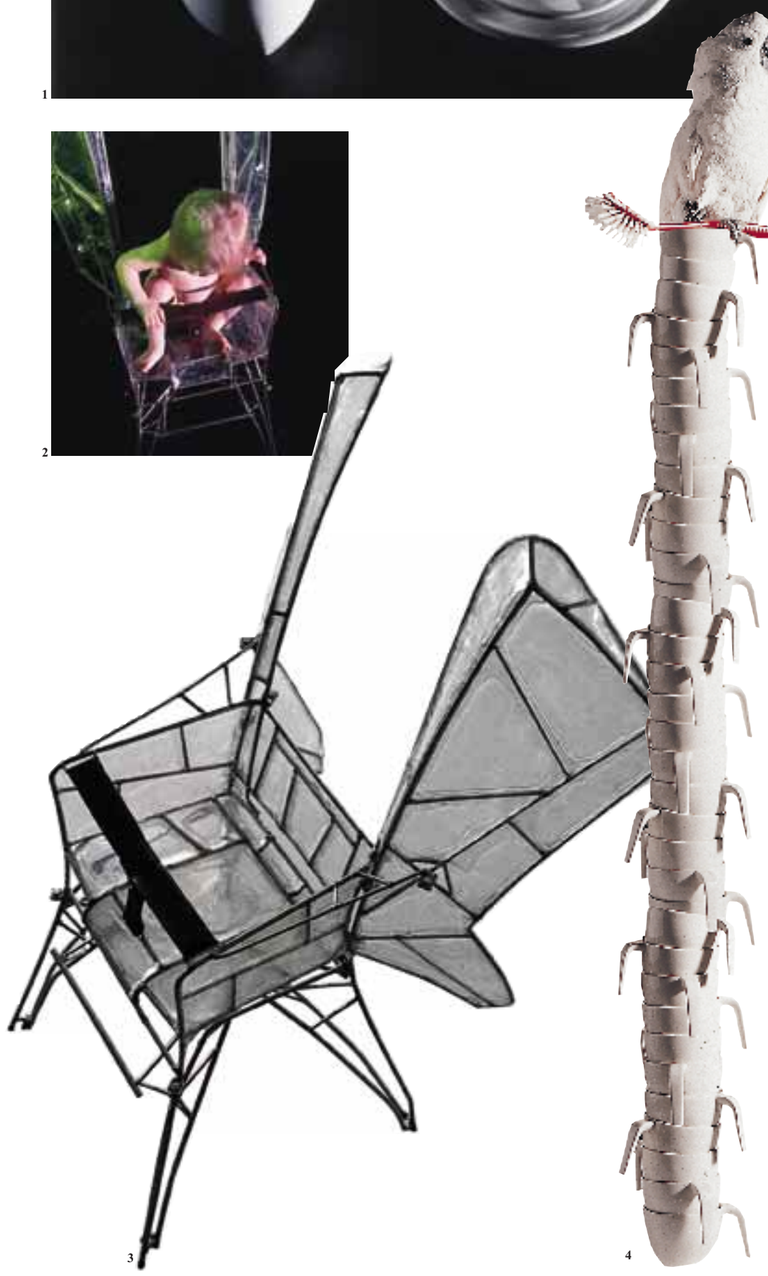
1, 4 *EgO, espresso and cappuccino cups by Arabia, 1998. They are stackable and have a great stability, achieved thanks to the triangular shape of the base (photo Marco Melander).*
2, 3 *Star Trek chairs, commissioned in '98 by Kiasma in Helsinki and used in the museum's restaurant and bar and in the main entrance hall. They are made in three versions for children aged from six months to four years (photo P.K. Lagus).*
5, 6 *Technical drawing and samples for motor oil and car fluid containers, by Neste, 1996. They are produced in plastic, using the "blow-mold" technique, in metalized dark blue to contain the oils, and transparent for the chemicals (photo Marco Melander).*
Opposite, below: articles in the Alaris line of fabrics, clothes and bags, by Marimekko, 1997-1998 (photo Joanna Moorhouse).

5



6

2



3

4

Speech", la più importante mostra americana di Lindfors, esponeva le discrepanze tra gli ideali e la loro realizzazione nella società americana e nella più vasta ecologia mondiale. Tutte le sei installazioni utilizzavano gli insetti come fattore di controllo dell'esperimento umano, ribaltando l'equazione della sopravvivenza grazie a proiezioni, giochi illusionistici e inversioni di scala. In realtà sono gli insetti, non le persone che, "non avendo coscienza, sono più liberi e hanno più argomenti in tema di sopravvivenza ultima del pianeta".
A parte la mostra "Freedom of Speech" Lindfors è uscito dal suo bozzolo con le identità parallele di designer e di artista pienamente sviluppate. Il designer ha fatto ritorno a Helsinki, dove continua a esprimere la feconda energia che l'ha reso famoso. Nel solo 1997 ha realizzato Alaris per Marimekko, le tazze e i piattini EgO per Arabia, l'insalatiera e le pinze Lindfors 98/Hackman Tools per Hackman e ha completato la realizzazione del ristorante Piégon, nella quale ha la responsabilità globale, dall'arredamento all'illuminazione all'architettura d'interni. Lo scultore Stefan ha uno studio a Williamsburg, a Brooklyn, dove affronta questioni più elusive da una prospettiva personale. Le sue due installazioni più recenti sono anch'esse a New York, una nell'atrio del nuovo Mercer Hotel di SoHo, mentre l'altra è una ristrutturazione della facciata del Gershwin Hotel sulla 27ª strada, vicino alla 5th Avenue. Le due opere sono pezzi "di confine", per così dire a mezza strada tra la funzionalità – entrambe consistono in apparecchiature di illuminazione – e la concettualità.
L'artista le considera le migliori che abbia realizzato finora, in particolare perché incarnano l'aspetto esteriore disimpegnato di oggetti d'uso, pur essendo oggetti d'uso ambiguo e profondamente provocatorio. Le lingue e le fiamme di fiberglass che sporgono dalla facciata rosso sangue del Gershwin Hotel trasformano l'edificio in una vera e propria 'passeggiatrice', che provoca i passanti con le sue lingue adescatrici e con il calore delle sue fiamme ardenti. La lingua è anche uno strumento di comunicazione, e talvolta perfino un'arma. Il Gershwin Hotel è in realtà uno stabile rispettabile, in un buon isolato, che ospita molte iniziative artistico-culturali e giovani professionisti europei in visita a New York per affari o per divertimento. Ma anche prima che la scultura di Lindfors trasformasse in luce le minacciose ombre di tenebra degli edifici circostanti, che cadevano sulla scala d'ingresso dell'albergo creando sacche d'oscurità ideali per losche trattative, c'era un senso di eccitazione e di anticipazione sul potenziale lato oscuro dell'albergo. È un Chelsea Hotel contemporaneo per turisti.
La scultura gioca sul lato crudo e sull'umorismo nero che a New York pervade ogni cosa, qualità che solo una città di accostamenti fragili ma interdipendenti può vantare. È l'unica città straniera in cui Stefan Lindfors afferma di sentirsi completamente a casa propria. Forse perché è egli stesso un accostamento di elementi fragili ma interdipendenti.

1 La lampada-scultura disegnata da Lindfors per il Mercer Hotel di New York e inaugurata lo scorso aprile. Si tratta di un'opera permanente con struttura in acciaio ricoperta da fibra di vetro e resine clearcasted, lunga 10 metri e collocata nel corridoio accanto agli ascensori (foto Ramak Fazel).
3, 4 Cd e Cd-cover «Irti» di Ismo Alanko, per il quale Lindfors ha curato il concept e il graphic design, Poko Records, 1996 (foto Lora Ditko, Marco Melander).

1, 2 *The sculpture-lamp designed by Lindfors for the Mercer Hotel in New York and inaugurated last April. It is a permanent work with steel frame covered with clear-cast fibre glass and resins, 10 metres long and situated in the corridor next to the elevators (photo Ramak Fazel).*
3, 4 *«Irti» CD and CD-cover by Ismo Alanko, for whom Lindfors directed the concept and graphic design, Poko records, 1996 (photo Lora Ditko, Marco Melander).*

After ten years of working *professionally as a sculptor, product designer, industrial designer, exhibit designer, graphic designer, fashion designer, set designer, educator, problem solver and inventor of his own visual language, Stefan Lindfors, at age 36, never looks back. "I only live in the future" he says. Whether working on a stackable coffee cup for Arabia, the high-end Finnish stoneware company, or a mechanical clock tower sculpture for the Swatch Pavilion at the Olympic Games '96 in Atlanta, Georgia, his initial approach is the same. "The most important thing is to have a concept". A new way of addressing the problem which reveals something unexpected yet fundamental about its 'soul'. In fine art as in design, success is determined by two skills, "creativity and the ability to communicate".*

Upon returning to Helsinki, after three years as Chairman of the Design Department at Kansas City Institute of Art where he completely restructured the design curriculum; he began selling 'ideas' as opposed to finished products. He recalls that before going to the U.S. in 1993, he used to have a huge shop, in the tradition of the 'Nordic' designer, with twelve people producing "perfect prototypes" which being 'perfect', did not provoke a dialogue with the client. The advantages of dialogue are that it saves time and money, makes a better product by incorporating skilled expertise as part of the process, and ensures that "the product acquires the identity of the manufacturer automatically". When "the discussion is dead, no one learns anything new from the experience". "I was born extremely curious about everything … and I love to learn. The older I get, the more I learn, the happier I am".

Being abroad gave Lindfors recoil with which to better understand the mechanisms of both the Design and Art worlds in Europe and America. He realized a number of critical things about the design profession while in the U.S. First, that "to be a good designer you have to be a social animal. You have to be able to communicate, with the CEO of the Design Company. You have to have a broad perspective of the whole design process and like it". Secondly that Italy has the one of the most successful high–end design markets in the world because Italian companies are able to manufacture the elegant concepts of big name designers using established industrialized production methods and distribute them through a sophisticated network of specialized shops, museums and galleries. Thirdly, because of this, many young European designers go to Milan to compete for the attention of the same 25 companies. Recognizing that his materials, plastics and communication technology, are Finland's biggest industries, and that there already exist some very respected companies, yet comparatively few designers exploiting these resources, he resolved to practice like an Italian designer in Finland. According to Lindfors "If you've got greater authority, you get greater freedom", not to mention that he has a history, family and an established reputation in Finland.

Insect iconography as a metaphor for the paradox between nature's enduring ability to adapt versus man's illusion of his own supremacy is a recurring theme in much of his sculpture and some commercial work as well. In Helsinki's Restaurant Piégon (1997) different scales of intimacy are defined by the various magnifications of the pattern from an insect wing, which cover the tables, chairs, walls, floor and ceiling. Naturally he uses a similar pattern for his line of fabrics, clothing and bags for Marimekko (1997-98). The line is appropriately named Alaris, Latin for wing, and its designs shield the human body within the fragile wings of a bug.

One of the most precarious and elegant manifestations of the insect language is the Star Trek I, II and III highchairs for the Kiasma Restaurant at Steven Holl's new Museum of Contemporary Art in Helsinki. These winged highchairs of translucent fiberglass resin over welded stainless steel armatures look like they are going to take off with the children rather than keep them safely strapped in. Of course the chairs are per-

3

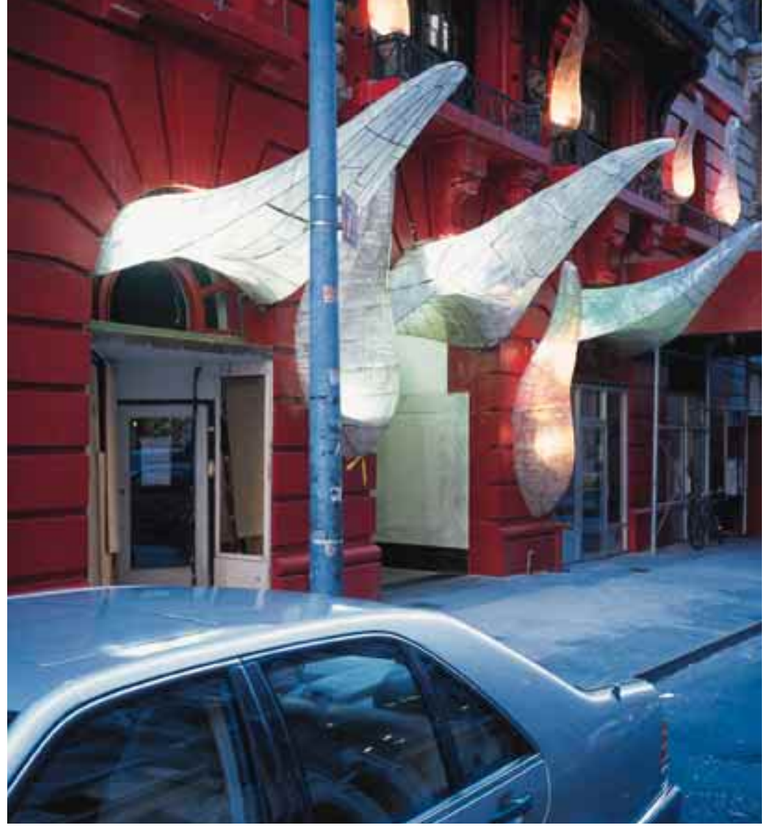
4

5

6

5, 6 Scorci della sala da pranzo del ristorante Piégon, a Helsinki. Lindfors si è occupato interamente del progetto degli interni, arredo e lampade inclusi. Pavimento, pareti e soffitto sono ricoperti da tessuti colorati, intonacati e poi laccati (foto Marco Melander).

5, 6 *Perspective views of the dining room of the Piégon Restaurant in Helsinki. Lindfors did the whole design of the interiors, including the furniture and lamps. The floor, walls and ceiling are covered with coloured fabrics which are then plastered and lacquered (photo Marco Melander).*



In queste pagine: l'installazione luminosa permanente progettata per la facciata del Gershwin Hotel di New York, inaugurata lo scorso settembre. L'opera consiste in più pezzi, la forma di alcuni dei quali ricorda la fiamma (sono infatti realizzati in rosso) di altri la lingua. In una seconda fase verranno installati altri pezzi ai piani superiori (foto Ramak Fazel).

These pages: the permanent luminous installation designed for the façade of the Gershwin Hotel in New York, inaugurated last September. The work consists of various pieces, some of which have forms reminiscent of a flame (they are in fact red) and some of a tongue. In a later phase, other pieces will be installed on the top floors (photo Ramak Fazel).

fectly safe and ergonomically designed for young kids. The pivotal "Freedom of Speech" exhibition was initially commissioned by Radar Gallery, Kansas City, Missouri, but it later traveled to the Finnish Embassy in Washington DC and The Brewery Arts Complex in Los Angeles. His largest American exhibition, "Freedom of Speech" exposed the discrepancies between the ideal and its practice in both American society and the larger global ecology. All six installations used insects as the control element in the human experiment, flipping the survival equation inside out by means of projection, illusion and scale inversion. It is actually insects, not people, who, "having no consciousness are most free and have the most say in the ultimate survival of the planet".

Out of the "Freedom of Speech" exhibition Lindfors emerged from his own cocoon with the parallel identities of designer and artist more clearly developed. The designer returned to Helsinki where he sustains the prolific energy for which he has become known. In 1997 alone he produced Alaris for Marimekko, EgO coffee cups and saucers for Arabia, Lindfors 98/Hackman Tools salad bowl and tongs for Hackman and completed construction of the Restaurant Piégon, where he is responsible for everything from the furniture and lighting to the interior architecture. Stefan, the sculptor has a studio in Williamsburg, Brooklyn where he confronts more illusive questions from a personal perspective. His two most recent art installations are also in New York, one in the lobby of SoHo's new Mercer Hotel and the other is a transformation of the Gershwin Hotel facade on 27th Street near 5th Avenue. These two works are 'borderline' pieces that exist somewhere between functional, both projects are light fixtures, and conceptual.

The artist considers them his best work so far specifically because they embody the casual persona of utilitarian objects, yet objects whose use is ambiguous though highly provocative. The fiberglass tongues and flames, which protrude from the blood red facade of the Gershwin, make the building over into the Streetwalker herself, taunting passers-by with her aggressive come hither tongues and the warmth of her burning flames. The tongue is also a tool of communication, so important to Lindfors' work, and sometimes even a weapon. The Gershwin, is actually a respectable establishment, on a good block in midtown, which hosts many art and cultural events and caters to young European professionals visiting New York for business and pleasure. But even before Lindfors' sculpture made light of the eerie shadows from the surrounding buildings which fall on the hotel's doorstep creating dark pockets ideal for negotiating tricks, there was a feeling of excitement and anticipation about the hotel's potential dark side. It's a contemporary Chelsea Hotel for tourists. The sculpture feeds off the raw edge and haunting humor that permeates everything New York, qualities that only a city of fragile yet interdependent juxtapositions can claim. It is the only foreign city in which Stefan Lindfors says he feels completely at home. Perhaps because he himself is a fragile yet interdependent juxtaposition.

Estonia: architettura su una piazza inclinata

Karin Hallas

Sulla stampa locale questa estate è stata riportata la notizia che il presidente della Repubblica Estone stava progettando da sé la propria casa. Uno Stato il cui presidente sappia progettare una casa avrebbe ragione di essere orgoglioso e fiducioso; il lavoro dell'architetto presuppone infatti un'inclinazione alla concretezza, la capacità di creare associazioni armoniose e una mentalità pratica. Effettivamente nel 1984 il presidente estone, il letterato Lennart Meri, partecipò insieme agli architetti Vilen Künnapu e Ain Padrik al concorso per il Centro artico di Rovaniemi in Finlandia, concependo un progetto romantico che rivitalizzava in forme architettoniche moderne il mito nordico del Pilastro della Terra all'estremo confine del mondo. A ogni modo la notizia che il presidente si progetta la casa dà da pensare: non ha più fiducia negli architetti estoni?

Nell'attività degli amministratori dello Stato e degli uomini d'affari si riconosce una caratteristica comune alla nuova Estonia: la sicurezza di sé. Con la riconquistata indipendenza i ruoli dirigenziali nelle banche e nell'economia sono stati occupati dalla generazione dei ventenni. Negli anni cruciali della transizione l'Estonia è stata guidata dal più giovane primo ministro d'Europa. Lo sviluppo economico estone è stato impetuoso e lo Stato è riuscito ad attenersi a principi di apertura. Ma anche il giovanilismo, si sa, ha i suoi difetti: precipitazione, tendenza a sopravvalutare le apparenze, continue preoccupazioni di immagine. Queste ultime parrebbero un presupposto eccezionale al fiorire dell'architettura di qualità, ma il moderno e pragmatico spirito degli affari lascia poco spazio alla poesia e alla suggestione negli iridescenti atri delle banche.

A differenza dei nostri vicini del Nord, l'Estonia non può vantare di fronte al mondo un Eliel Saarinen né un Alvar Aalto. A noi rimane la speranza di essere ricordati come terra natale di Louis Kahn, anche se se n'è andato dall'Estonia a soli 4 anni... I primi architetti laureati di nazionalità estone iniziarono a progettare nel 1910 e la prima scuola di architettura fu creata solo nel 1919. Sino a quel momento l'Estonia aveva cercato modelli nei Paesi vicini e ha continuato a farlo anche più tardi, anche nel periodo sovietico, quando il mondo arrivava in Estonia attraverso la televisione finlandese. In quel periodo gli architetti estoni riuscivano ancora a prendere parte a concorsi di architettura internazionali. Al concorso West Coast Gateway di Los Angeles vinsero il secondo premio (1988, V. Künnapu e A. Padrik). Nell'ottimismo dei primi anni '90 si sperava che i costruttori sarebbero stati molti e che avrebbero lavorato per un'architettura estone di buon livello. A quegli anni risalgono diversi progetti di grattacieli nel centro di Tallinn (Astlanda, Sheraton, Olümpia 2) nessuno dei quali è stato realizzato.

I primi segnali architettonici della nuova Estonia furono le stazioni marittime per i traghetti dalla Svezia e dalla Finlandia (1992 e 1994, Urbel e Peil, interni di T. Mähar). La loro leggerezza tecnologica, ravvivata qua e là da qualche omaggio alla moda, benché priva di particolare audacia era fresca e interessante. Una novità fu rappresentata, nella situazione estone, dalla sede della Nissan a Tallinn (1994, Siim e Kreis; foto alla pagina seguente), un esempio della cosiddetta "architettura da autostrada". L'edificio, coperto di moderne lastre d'acciaio, è suggestivamente nero come un corvo. L'arcuato volume dinamico si presta a essere ammirato anche in corsa dal finestrino dell'automobile.

L'esplosione dell'economia è stata accompagnata da un'alluvione di nuove sedi bancarie. Sullo sfondo dell'architettura patinata coltivata dall'unanimismo aziendale, la Forekspank (1997, J. Okas e M. Lõoke) colpisce per la maggiore raffinatezza formale e la maggior flessibilità della concezione architettonica. Particolare era anche un progetto di banca di Siim e Kreis, presentato al concorso Hansapank (1994); la sua novità consisteva in una reinterpretazione del modernismo degli anni '60 a partire dal contesto della strada destinata a ospitare l'edificio.

Le chiese hanno rappresentato una nuova tipologia edilizia, decisamente assente durante il periodo sovietico e dunque povera di esperienze. Tra esse la chiesa metodista di Tallinn è dotata di una soluzione scultorea abbastanza interessante (progetto del 1993, Künnapu e Padrik).

Nel 1994 si è svolto un concorso internazionale per il progetto del Museo Estone d'arte. Il fatto che i premi siano andati ad architetti finlandesi (il primo posto al giovane Pekka Vapaavuori) è stato un bel pugno nell'occhio alle radicate relazioni tra architetti estoni e finlandesi. Destino ha voluto che anche l'architetto del monumento commemorativo del traghetto Estonia fosse un finlandese (J. Mukala, lo scultore è l'estone V. Jaanisoo). Il monumento (1996), di trasparente minimalismo, è uno dei più ricchi di forza espressiva tra quelli realizzati in Estonia.

L'architetto L. Lapin si è posto, sulle pagine della rivista estone di architettura *Ehituskunst* (*Arte edilizia*), una domanda retorica: uno Stato democratico ha bisogno di un'ideologia architettonica? Ovviamente si è risposto: "Sì, un'ideologia che nel caos generale privilegi l'ordine e consenta di approdare a una società positiva, di sconfiggere un'organizzazione della vita governata da forze negative". Ben detto, ma c'è da chiedersi che cosa significhi "ideologia architettonica" in un'economia di libero mercato nella quale l'edilizia urbana viene progettata dalle società finanziarie e non dagli architetti, e l'architettura nasce sulla base delle direttive degli immobiliaristi.

Durante il periodo sovietico l'architettura estone si nutriva del mito della bella architettura funzionalista della prima Repubblica estone (1918-1940), che ben si adattava al contesto postmoderno. Negli anni '90 si è giunti addirittura a restaurare edifici funzionalisti degli anni '30: il Caffè della spiaggia (1939, O. Siinmaa, restauro 1993, I. Klammer) e l'Albergo della spiaggia (1937, O. Siinmaa, A. Soans, restauro A. Ringo) di Pärnu. Nel 1997 è stato restaurato anche uno dei simboli più importanti della Repubblica estone: l'espressionistica aula del Parlamento (1922, E. Habermann, H. Johanson, restauro L. Pärtelpoeg).

La tradizione funzionalista degli anni '30 è viva e apprezzata ancor oggi. Ciò si manifesta con maggiore evidenza nelle abitazioni monofamiliari neomoderniste di Emil Urbel: la loro architettura essenziale e minimalista le pone in contrasto sul mercato immobiliare con le villette piccoloborghesi dai tetti spioventi. Le parole d'ordine dell'architettura residenziale sono "pianta libera" e "spazio fluido", ma c'è anche una pretesa di ostentazione, che si esprime in ampie sale da ricevimento e, in case di maggior lusso, anche nelle piscine, palestre, sale da musica. Sfortunatamente la borghesia estone, ancora in via di formazione, non rappresenta un contributo significativo del mercato dell'abitazione. L'edilizia sociale, di cui in Estonia c'è un gran bisogno, non ha ancora preso il via. Le nuove costruzioni nel complesso sono il simbolo dell'attività affaristica dello strato sociale più ricco; non c'è dunque da meravigliarsi se la gente non ama l'architettura moderna. Le discussioni sulla tutela dei beni culturali si sono esacerbate fino a eccessi febbrili. Finestre Velux sui tetti di tegole di edifici medioevali, pannelli di vinile su case di legno, finestre di plastica su monumenti architettonici: non c'è da stupirsi degli scontri d'opinioni, specialmente ora che la città vecchia di Tallinn è stata inserita nella lista dei Patrimoni dell'Umanità.

Tra i lavori del concorso per la piazza Viru di Tallinn, svoltosi nel 1997, un progetto (Alvar e Trummal) proponeva un'idea ingegnosa: costruire la piazza come un percorso in forte pendenza. La nostra città non ha equilibrio, su quella piazza l'avremmo non solo visto con gli occhi, ma sentito con le suole delle scarpe. Una superficie inclinata è insicura, ma invita al movimento: camminarci sopra è più semplice che rimanervi fermi. L'edificio di più recente costruzione, l'ambasciata estone di Vilnius (1998, M. Kaasik, A. Ojari, I. Raukas, I. Valdur; foto in questa pagina) dimostra anch'esso che l'architettura estone sta facendo passi avanti. Le facciate dell'edificio sono in accentuata contrapposizione; la facciata sulla strada è ricoperta di una particolare pietra calcarea azzurra estone, d'aspetto minimalisticamente nordico, la facciata che dà sul cortile interno è invece interamente rivestita da pannelli di vetro che ne riflettono la completa apertura. Progettato dalla più giovane generazione di architetti estoni, questo edificio non è perfetto dal punto di vista della funzionalità, ma è comunque unico per il significato storico (è il primo edificio diplomatico della nuova Estonia), il coraggio della sua modernità e l'ottimismo entusiasta intessuto di riflessi poetici. Come ha scritto l'architetto lituano Marius Saliamoras: "Questa ambasciata è l'Estonia accattivante nella sua semplicità e nella sua bellezza nordica, l'Estonia che affronta i valori e le tecnologie del mondo, cercando con un solo gesto di lasciarsi alle spalle la pesantezza dei complessi regionali".

FOTO *PHOTO* KARIN HALLAS

Esthonia: architecture on the slanted square

This summer the local *newspapers proclaimed that the President of Estonia was designing a house for himself. The State whose President can design a house should be rightfully proud and confident – as a prerequisite for the work of an architect is a constructive approach, the skills to create harmonious communities and a practical mind. As a matter of fact, our President Lennart Meri, a man of letters, has dabbled in architecture before. In 1984 he participated, with architects Vilen Künnapu and Ain Padrik, in a competition for the Arctic Center at Rovaniemi in Finland, creating a romantic project which revitalised in the modern language of architecture the Northern myth of the Earth pillar at the end of the world. However, the news that the President is designing his own house makes one wonder: doesn't the President trust Estonian architects any more?*

The self-assurance of statesmen as well as businessmen is common to the whole of the new Estonia. After independence was regained the top positions in banking and economy were seized by the generation of those in their twenties. In the crucial years of transition Estonia had the youngest Prime Minister in Europe. The economic development of Estonia has been impetuous; the state has managed to hold fast to the principle of openness. However this youthfulness also has some shortcomings: rashness, a propensity to overestimate appearances, the nagging concern about what one looks like. The last mentioned should be a superb prerequisite for high-level architecture, however the modern pragmatic business flair leaves little room for poetry and impressiveness in the iridescent banking halls.

Unlike our northern neighbours, Estonia cannot show the world Eliel Saarinen or Alvar Aalto. Estonia's hope of catching the eye of the world of architecture is by posing as the native country of Louis Kahn, although Kahn left Estonia at the age of 4... The first indigenous graduate architects started designing as late as 1910, and the first national school of architecture was created as late as 1919. Until that time builders in Estonia had looked for examples in neighbouring countries and continued to do so later, during the Soviet period too, when the wide world found access to Estonia through Finnish TV. In Soviet times Estonian architects still somehow managed to take part in international architecture competitions. At the Los Angeles West Coast Gateway competition they took second prize (1988, V. Künnapu & A. Padrik).

At the optimistic beginning of the 1990s one had hoped there would be a multitude of builders, all yearning for good Estonian architecture. Dating back to that time are several optimistic projects for skyscrapers in "downtown" Tallinn – Astlanda, Sheraton, Olümpia 2. None of those was realised, and soon Estonians were to discover that dozens of other states and towns are competing for foreign investments.

The first architectural landmarks in the new Estonia happened to be passenger terminals for Swedish and Finnish ferries (1992 and 1994, Urbel & Peil, interiors T. Mähar). Their technological lightness enlivened by an occasional tribute to fashion, though without stretching the point, exuded freshness and appeal. Also novel in the conditions of Estonia was the Nissan Car Center in Tallinn(1994, Siim & Kreis; photo on this page), an example of so-called highway architecture. The building, covered with modern sheet iron plates, as opposed to the conventional white of functionalism, is mystically as black as raven. The arc-like dynamic body of the building is sufficiently impressive for fleeting admiration from a car window.

The zooming of the economy has been accompanied by a wave of new bank buildings. Against the backdrop of glossy architecture cultivated by corporate unanimity, the Forekspank (1997, J. Okas & M. Lõoke) strikes the eye – with its more refined form and flexible architectural thinking. The project for a bank by Siim & Kreis (1994, unrealised) submitted to the Hansapank competition, also features a new character, with a fresh interpretation of 1960s modernism developing from the situation on a given street. A new type of construction was that of churches, the building of which was actually forbidden under the Soviets, hence the scant experience in that area. Among them the Methodist church in Tallinn (design 1993, Künnapu & Padrik) has a rather interesting "sculptural" solution.

In 1994 the international competition for the Estonian Art Museum was held. The fact that prizes went to Finnish architects (the grand prize being won by the young architect Pekka Vapaavuori), was quite a snub to long-time Estonian-Finnish architectural relations. The architect of the memorial monument to the Estonia ferry also turned out to be a Finn (J. Mukala, sculptor V. Jaanisoo, an Estonian). The minimalistically transparent monument (1996) is one of the most expressive yet created in Estonia.

"Does the democratic state need an ideology of architecture?" was the rhetorical question asked by freelance architect Leonhard Lapin in his architectural magazine Ehituskunst *(*Art of Construction*). He was forced to answer "Yes. Needed is an ideology which gives preference to order in the chaos currently reigning, an ideology enabling people to emerge in a positive society, to struggle out of an organised life governed by negative powers". Beautifully said, but what does "the ideology of architecture" mean in a society with a self-controlled market economy, where the development of the city is designed by investment companies and not architects, where architecture is produced at the bid and call of real estate offices?*

In the Soviet period Estonian architecture was nourished on the myth of the beautiful functional architecture of the first Republic of Estonia (1918-1940), nicely fitting into the postmodernist context. In the 1990s it had got as far as starting to restore the functionalism of the 1930s: the Beach Café (1939, O. Siinmaa, renov. 1993, I. Klammer) and the Beach Hotel in Pärnu (1937, O. Siinmaa, A. Soans; renov. 1994, A. Ringo). Also renovated in 1997 was the most important symbol-building of the Republic of Estonia - Riigikogu (State Assembly, 1922, H. Johanson, E. Habermann; renov. L. Pärtelpoeg).

The tradition of 1930s functionalism is held in high esteem even now. This is most manifest in Emil Urbel's neomodernist single-family houses, whose lean and minimalist architecture is in striking contrast to the bourgeois pitched gable houses in the residential building market. The current catchwords of residential architecture are the free plan and "flowing" space, as also however, is the pompousness expressed in spacious guest halls in the case of more luxury houses, in swimming pools, rooms for indoor sports and music salons. Unfortunately the Estonian middle stratum of society, still in the process of formation, cannot contribute to the residential housing market to any significant degree. The social housing direly needed in Estonia has not been launched yet. The new buildings symbolise the business of the rich upper crust mostly, hence it is no wonder the people do not like modern architecture much.

The dispute over the protection of the national heritage has been exacerbated and has risen to fever pitch. What with the Velux windows in tile roofs of mediaeval houses, the vinyl cover plates on wooden houses, the plastic windows on monuments of architecture, it is hardly surprising that opinions are clashing, particularly in view of the fact that the old town of Tallinn has recently been included in the World Heritage List.

Among the competition works for Viru Square, held in 1997 in Tallinn, was a project (Alvar & Trummal) proposing a witty idea to build its surface pointedly aslant. Not only with our eyes would we have seen in that square that our town is out of balance – we would also have sensed it with our soles. The slanting surface is unstable, however it stimulates movement – it is easier to move on it than to stand still. The latest building – the Estonian Embassy in Vilnius (1998, M. Kaasik, A. Ojari, I. Raukas, I. Valdur; photo on the previous page) – shows also that Estonian architecture is moving on. The building has a clever contrast in its facades: the street facade covered with Estonian special blue limestone looking minimalistically Nordic, the courtyard facade made of glass-panels reflecting complete openness. Designed by architects of the youngest generation, this building is not perfect functionally, however it is unique for its historical importance (being the first Embassy building of the new Estonia), daring in its modernity and overtly optimistic with it poetic implications. As Lithuanian architect Marius Saliamoras put it: "The embassy is – Estonia, inviting because of its simplicity and Nordic beauty, ready to face world values and technologies, in one move trying to leave behind the difficulty of regional complexes".

FOTO *PHOTO* ANDRES SIIM

Leila
Pärtelpoeg

EESTI

Testo di Mart Kalm
Fotografie di Kaido Haagen

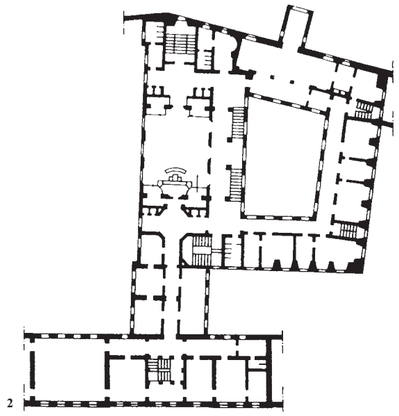
Restauro della Sala del Parlamento, Tallinn

Progetto originale: H. Johanson, E. Habermann (1920-22)
Progetto di restauro: Leila Pärtelpoeg (1997)
Storico dell'arte: Mart Kalm
Committente: Cancelleria del Parlamento

Text by Mart Kalm
Photographs by Kaido Haagen

Restoration of the Parliamentary Hall, Tallinn

Original project: H. Johanson, E. Habermann (1920-22)
Restoration project: Leila Pärtelpoeg (1997)
Art historian: Mart Kalm
Client: Chancellery of Parliament



2

Il palazzo del Parlamento è una delle perle più luminose dell'architettura estone. È sorprendente se si considera che il genere di edificio, con i suoi cliché storicamente determinati, non favorisce approcci particolarmente originali. Essendo l'antica Grecia la culla della democrazia, gli edifici destinati a ospitare un parlamento vengono solitamente costruiti in stile neoclassico. Tra gli Stati sorti alla fine della prima guerra mondiale l'Estonia fu il primo a costruire, tra il 1920 ed il 1922, un edificio per il Parlamento. Molti altri nuovi Stati riadattarono sale preesistenti, i finlandesi indissero numerosi concorsi fino a quando, nel 1931, non fu pronto l'Eduskuntatalo, opera magistrale ma come al solito di forme profondamente neoclassiche. L'Estonia non disponeva di un edificio abbastanza grande da ospitare un'assemblea che nel nostro Paese non aveva precedenti; d'altra parte al governo non piaceva affacciarsi, nel cortile del Castello di Toompea (collina su cui sorge il duomo di Tallinn), sulle rovine della prigione data alle fiamme durante la Rivoluzione di febbraio. Ed è proprio al loro posto che venne costruito il Parlamento. Ne seguirono molte lamentele: perché il simbolo della democrazia estone doveva essere costruito sul cortile della cittadella tedesca? Fu ammirevole l'energia dell'Assemblea costituente nell'accantonare l'alluvione di progetti degli Accademici di San Pietroburgo e nel commissionare il progetto a giovani che non avevano ancora dato alcuna prova delle proprie capacità. Non potevano immaginare che H. Johanson ed E. Habermann sarebbero diventati i più famosi architetti estoni.
Il periodo successivo alla prima guerra mondiale fu estremamente interessante per l'architettura. Nell'area culturale tedesca, prima che con il Bauhaus si diffondesse l'ondata funzionalista, fiorì brevemente l'espressionismo. Nella progettazione del Parlamento venne colto questo momento, ed è straordinario come Johanson e Haber-

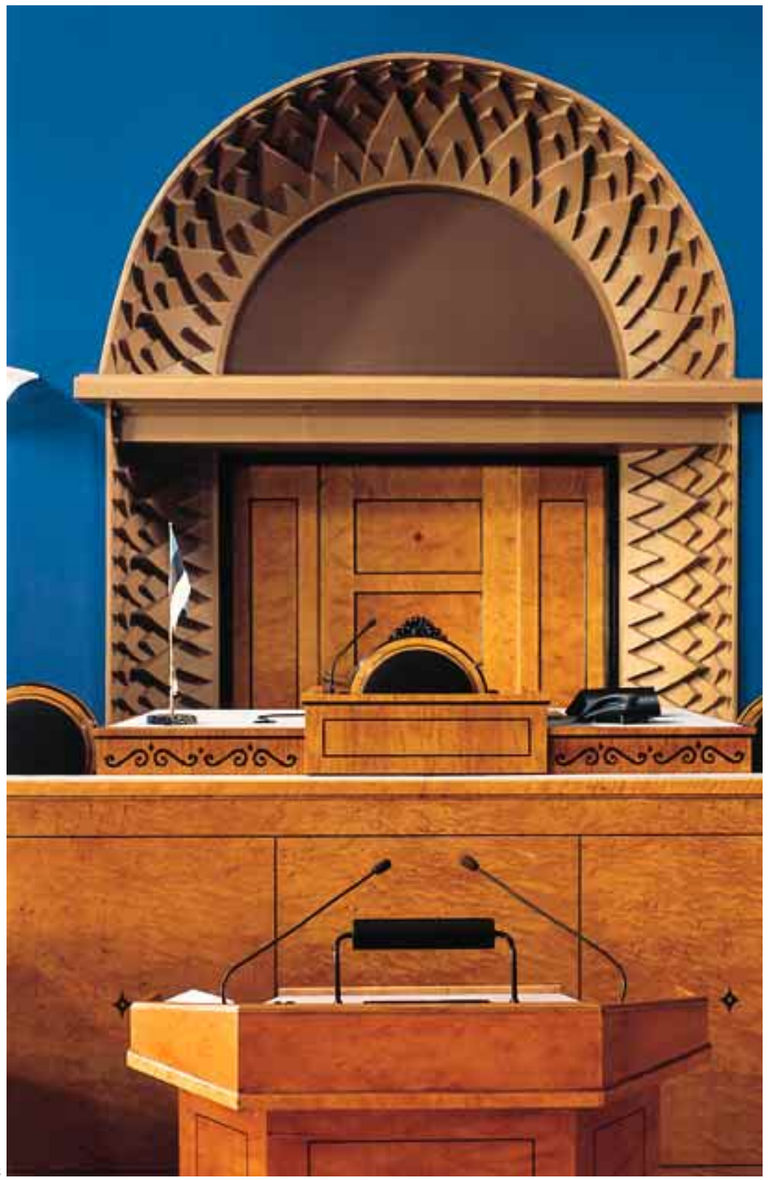
1

1 Veduta dall'alto del palazzo del Parlamento che sorge nel cortile del Castello medievale di Toompea. L'edificio risale al 1920-22 e venne progettato secondo i canoni dell'espressionismo, una scelta che dimostra il contatto della cultura locale con l'avanguardia europea contemporanea.
2 Pianta.

1 *Bird's-eye view of the Parliament building, which stands in the courtyard of the medieval Toompea Castle. The building dates from 1920-22 and was designed according to the canons of expressionism: a choice demonstrating the contact between local culture and the European avant-garde movement of the time.*
2 *Plan.*

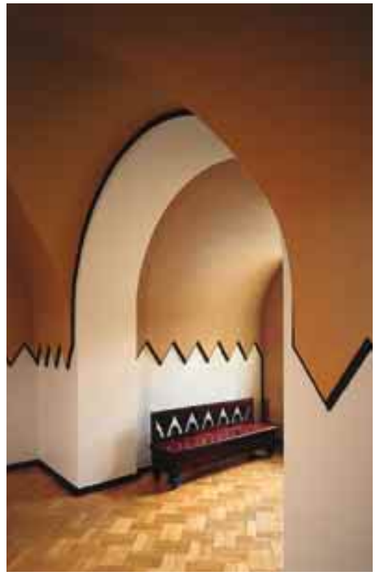
1 e pagina a fronte: due scorci della Sala dell'Assemblea. Il soffitto in rilievo riprende l'idea espressionista della cattedrale di cristallo. Il restauro che ha interessato la Sala è stato strettamente filologico, non alterando alcuna struttura o elemento originali.
2 La postazione di lavoro del Presidente del Parlamento.

***1** and facing page: two views of the Assembly Hall. The ceiling in relief takes up the expressionist idea of the glass cathedral. Restoration of the building has been strictly philological, with no alterations being made to the original structures or features.*
***2** The Speaker's work desk.*



mann si muovessero all'unisono con l'avanguardia. Come fenomeno di transizione, l'espressionismo abbandonava in architettura le forme di decorazione tradizionali; pur senza rinunciare del tutto alla decorazione, praticava forme ornamentali moderne angolose sotto l'influenza del cubismo. Le dentellature che ritroviamo dappertutto nell'edificio del Parlamento sono analoghe a quelle dell'architettura viennese.
Lo Stato estone era qualcosa di talmente nuovo che nessuna vecchia forma architettonica si sarebbe potuta prestare alla costruzione del suo Parlamento; era necessario progettarlo nel più moderno linguaggio architettonico del tempo. L'espressionismo tendeva inoltre al misticismo medievaleggiante e sognava cattedrali di cristallo: il nostro edificio è stato costruito nel cortile di una fortezza medievale, ereditandone l'arcaica semplicità e robustezza.
Nonostante l'aspetto un po' grezzo del palazzo del Parlamento (in parte condizionato dalle scarse disponibilità finanziarie) corrispondesse puntualmente al livello di sviluppo della società estone del tempo, esso non piacque alla maggioranza dei parlamentari. Confrontato ai loro ingenui e populistici ideali architettonici, il Parlamento era qualcosa di irraggiungibilmente raffinato. Prendendo a prestito le parole di R. Kangro Pool: "Non è colpa del caviale se chi è abituato alla polenta non ne apprezza la bontà". Fortunatamente Hanno Kompus, la maggiore autorità del tempo in materia d'arte, offrì il suo aiuto e nel suo articolo "Percorsi dell'architettura estone" definì il palazzo del Parlamento il miglior risultato mai raggiunto dall'architettura estone .
Poiché il palazzo del Parlamento rappresenta, nella sua bizzarria, un insieme molto coeso, è risultato estremamente difficile modificarne la struttura. Oggi in Estonia la tutela dei monumenti architettonici è disprezzata, il ministero dei Beni culturali ha scarsi finanziamenti e il modo in cui molti vecchi edifici sono stati restaurati non regge alla critica. Il che rende ancor più sorprendente che il Parlamento si sia comportato in modo tanto intelligente nei confronti della propria straordinaria sede, e fa sperare che ciò costituisca un esempio per le altre istituzioni dello Stato e per i privati che possiedono edifici di valore storico-architettonico.

***The Parliament Buildings** are one of the brightest pearls in the history of Estonian architecture. As such buildings have certain historical clichés and are not open to original approaches, it is even more surprising that the building has been so successful. As democracy was born in Greek antiquity, most parliament buildings tend to be in the neo classical style. Of those States that came into being at the end of World War I Estonia was the first to immediately build Parliament Buildings, which were completed in 1922. Many new States re-utilised existing buildings. In Finland numerous architectural competitions took place and it was not until 1931 that the Eduskuntatalo – a masterly but, as expected, very neoclassical building – was completed. In our country no building was*



A sinistra: una serie di dettagli di elementi di arredo. Dall'alto in basso e da sinistra a destra: le sedie degli ambasciatori; l'appendiabiti nel vestibolo; l'orologio della Sala dell'Assemblea; le sedie per i visitatori sistemate nella balconata laterale; un angolo del corridoio; una panca e la porta principale della Sala. Pagina a fronte: la scala che conduce alle balconate riservate alla stampa e ai visitatori.

Left: details of furniture. From top to bottom and from left to right: the ambassadors' seats; the coat-rack in the vestibule; the clock in the Assembly Hall; visitors' seats arranged in the lateral balcony; a corner of the corridor; a bench and the main door of the Hall. Facing page: stairs to the press and visitor's gallery.

large enough to accommodate such an assembly and the government did not like the appearance of the burned down prison walls alongside the square of Toompea Castle. On top of these walls the Parliament Buildings were built and much teasing resulted as to why the symbol of our democracy had to be built on the courtyard of a German citadel.

The Constituent Assembly must be praised for brushing aside designs offered by Academics from St. Petersburg and for placing an order with young architects who had not yet proven their capabilities with anything. Little did they know that H. Johanson and E. Habermann were to become two of the best-known Estonian architects.

The period after World War I was a very exciting one for architecture. In the area of German cultural influence, expressionism was in power for a short while before it was driven out by Bauhaus functionalism. The moment of change was seized when the Parliament Buildings were being designed and it is noteworthy that Johanson and Habermann kept pace with the European avant-garde. Expressionism as something transitional in architecture avoided any kind of historical decoration. But Expressionism could not do without decoration either, so it used modern angular decoration influenced by cubism. The indentations seen throughout the Estonian Parliament are most similar to motifs of Viennese architecture.

The Estonian State was something so unheard of before that no old architecture was appropriate to its Parliament – the design of the building had to be in the most modern architectural idiom of the time. Expressionism yearned for medieval mysticism and dreamt of crystal cathedrals. In our country the building was built on the ruins of a medieval citadel and it is therefore very robust and archaically simple.

Although the rough appearance, partly due to limited funds, of the Parliament Building matched the developmental level of Estonian society at the time, most members of Parliament disliked it. According to their naive populist architectural ideas, the building remained inaccessibly delicate. To borrow a statement from R. Kangro-Pool: "Caviar is not to be blamed if those used to gruel do not appreciate caviar's goodness". Luckily the greatest authority on artistic matters, Hanno Kompus, soon offered assistance and in his article "Ways of Estonian Architecture", wrote that the Parliament Buildings were the greatest achievement in our architectural history.

As the building with all its peculiarities is a unified whole, it has been very difficult to make any changes to it. Currently in Estonia the protection of architectural landmarks is obstructed, the Department for the Protection of the National Heritage is underfinanced, and the way in which most old buildings have been restored goes unchallenged. So it is all the more surprising that Parliament has acted so intelligently with its wonderful building. Hopefully this will set an example to other state institutions and to private owners of buildings of historical architectural importance.

Marika Lõoke
Jüri Okas

EESTI

Fotografie di Kaido Haagen

Banca, Tallinn

Progetto: Arhitektibüroo J. Okas & M. Lõoke – Jüri Okas, Marika Lõoke
Strutture: Est Konsult
Interni: Tõnu Veimer
Committente: Eesti Forekspank

Photographs by Kaido Haagen

Bank, Tallinn

Project: Arhitektibüroo J. Okas & M. Lõoke – Jüri Okas, Marika Lõoke
Structural engineering: Est Konsult
Interior design: Tõnu Veimer
Client: Eesti Forekspank

1, 2 Il fronte principale e scorcio dell'edificio nel contesto urbano. Al volume scuro del corpo di fabbrica è sovrapposta in facciata una struttura a rete in acciaio che fa variare la percezione delle forme a seconda dell'incidenza della luce e del punto di osservazione.
3-5 Piante del piano terra, del primo e del quinto piano.

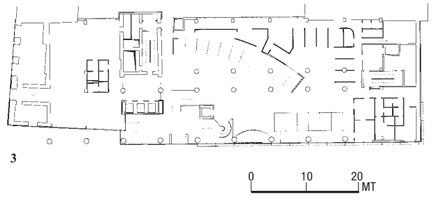
1, 2 *The main front and perspective view of the building in its urban context. Superimposed on the facade of the bank's dark volume is a steel mesh. This causes the viewer's perception of forms to vary according to the incidence of light and to the point of observation.*
3-5 *Ground, first and fifth floor plans.*

2

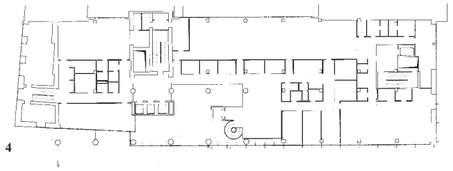
L'edificio notevolmente usurato di una fabbrica di apparecchi radio degli anni '60 e una nuova banca ancora in cerca della propria immagine ci hanno messo di fronte a numerosi, interessanti problemi costruttivi, funzionali, urbanistici, di contesto e di immagine, tra loro connessi, che abbiamo dovuto risolvere per progettare la sede centrale della banca.
Sulla base dell'esperienza è possibile affermare che di regola gli edifici delle banche possiedono una tipologia ben definita e che per forma e immagine tendono a scatenare conflitti nell'ambiente urbano, più che aspirare all'armonia. Il desiderio di creare un nuovo segno nell'ambiente accomuna gli edifici delle banche a quelli sacri e di culto.
Attenendoci alla tradizione storica ci proponemmo come fondamentale obiettivo, accanto ad altri minori, la creazione di un nuovo segno nell'ambiente urbano. I segni più efficaci sono generalmente quelli semplici e dunque facili da ricordare; allo stesso tempo essi sono in grado di veicolare un'informazione a più livelli.
La forma geometricamente semplice dell'edificio, l'alterazione minima della superficie della struttura e l'accoppiamento di materiali differenti provocano, per effetto della luce, la sensazione di un segno vivente, che muta nel tempo e secondo la posizione dell'osservatore.
Questo interesse continuo, mutevole nel tempo e nello spazio, è stato ottenuto tramite la struttura a più strati della facciata.
Il volume principale, scuro, dell'edificio è circondato da una rete d'acciaio inossidabile. L'azione combinata del cambiamento della luce e dell'angolo di osservazione provoca un'illusione d'immaterialità, come se un corpo massiccio attraversasse un velo di nebbia grigio-argento.
L'illuminazione notturna, ancora incompiuta, si fonda su due principi:
1. Quando fa buio dei filmati pubblicitari possono venir proiettati direttamente sulla rete metallica non illuminata.
2. Una forte illuminazione laterale durante la notte ha l'effetto di un sole artificiale e trasforma la facciata dell'edificio in un gigantesco foglio d'acciaio lucente.
L'applicazione programmatica di questi due principi d'illuminazione trasforma la facciata dell'edificio in uno schermo di grandi dimensioni e realizza anche di notte l'idea del segno vivente nel contesto urbano.
Nella progettazione delle proporzioni, dei materiali, dell'atmosfera dello spazio interno ci si è ancora attenuti alla tradizione storica delle banche che a livello psicologico può essere riassunta con gli aggettivi 'imponente', 'rispettabile', 'affidabile', 'sicuro'. *(Jüri Okas)*

1

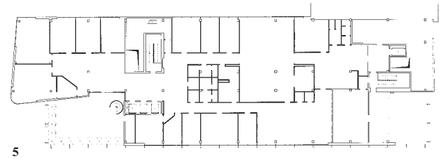
A considerably amortized *radio factory building of the 1960s and a new bank still looking for its image presented us with a number of fascinating, interrelated constructive, functional, urban planning, contextual and imaginative challenges which we had to meet in designing the head office of the bank.*
Looking at samples from history we can state that bank



3



4



5

1

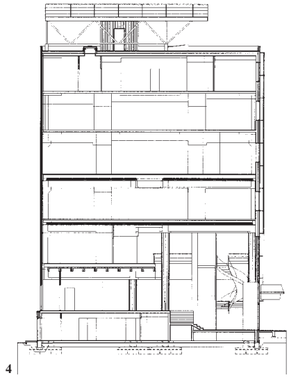
2

1, 2 Vedute di dettaglio della terrazza al quinto piano e della facciata principale.
3 e pagina a fronte: due immagini della hall d'ingresso. All'interno continuano i giochi di trasparenza presenti nel fronte su strada.
4 Sezione trasversale.

1, 2 *Detailed views of the fifth floor terrace and of the main facade.*
3 *and facing page: two views of the entrance hall. The play of transparencies visible on the street front continues inside.*
4 *Cross-section.*

3

buildings are, as a rule, clearly determined, as a type, whilst their form and image tend rather to provoke conflicts in the city environment than to strive for harmony. Like holy and cult-related buildings, they are characterized by their wish to create a new sign in an environment. Adhering to historical traditions, we decided that our principal aim was to create a new semantic sign in the urban environment.
Actively operating signs are generally simple and therefore memorable. At the same time they can contain multiple layers of meaning. The simple geometrical form of the building, a minimal shift in its surface structure, and a couple of different materials create the sense of a living sign changing in time, influenced by light, and depending on the position of the person looking at it.
This constant attractive changing in time as well as in space has been achieved by the multi-layered structure of the facade. The main dark volume of the building has been surrounded by a stainless steel retina. Under the joint influence of light and the angle of approach an illusion of dematerialization is created, as if a heavy structure were passing through a silver-grey veil of mist.
The night-time illumination, not yet realized, is based on two principles:
1. At night, commercial films are projected directly onto the unilluminated steel mesh.
2. Powerful sidelights act as an artificial sun at night, turning the facade of the building into a gigantic shimmering steel sheet.
*The programmed application of these lighting principles would turn the facade of the building into a huge screen and would also represent the idea of a living sign in the urban environment at night. In designing the scale, materials and atmosphere of the inner room of the building we also considered the historical tradition of banks, which could be summed up on the psychological level as awe-inspiring, respectable, trustworthy and safe. (*Jüri Okas)



4

Domus 810 Dicembre *December* '98

Maile
Grünberg

EESTI

Testo di François Burkhardt
Fotografie di Kaido Haagen

Caffè e ristorante, Tallinn

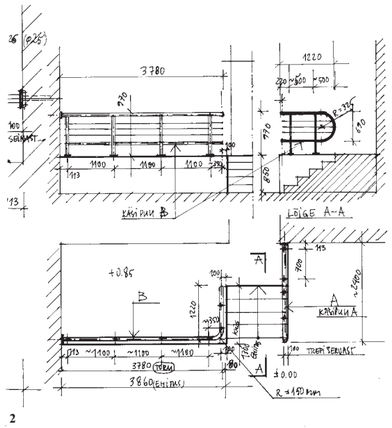
Progetto: AS Grünberg – Maile Grünberg
Illuminazione: Steel Line AS
Arredo e decorazioni: Posteral AS
Sedie: Saloni AS
Committente: Estkompexim Ristorazione

Text by François Burkhardt
Photographs by Kaido Haagen

Café and restaurant, Tallinn

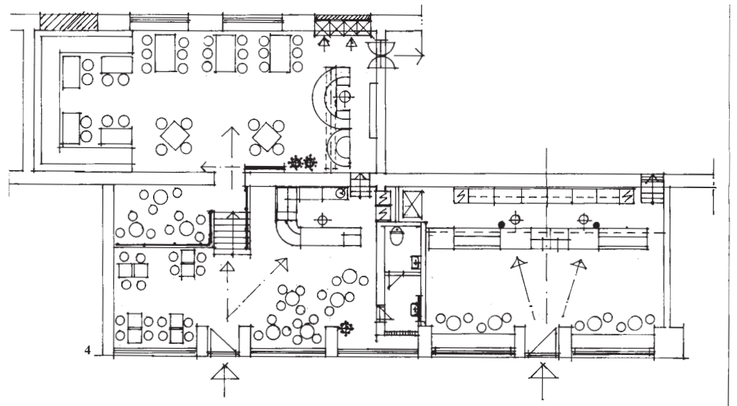
Project: AS Grünber – Maile Grünberg
Lighting: Steel Line AS
Furniture and decorations: Posteral AS
Chairs: Saloni AS
Client: Estkompexim Ristorazione

1



2

3



4

5

6

1, 3 Veduta di dettaglio e generale dell'area riservata al caffè. L'intento della progettista è stato quello di utilizzare motivi della pop art richiamando lo stile di Andy Warhol.
2 Disegno costruttivo della scala interna.
4 Pianta. Lo spazio è organizzato su due livelli: quello superiore è occupato dal ristorante.
5 Particolare della toilette.
6 La zona del ristorante.

1, 3 *Detailed and general view of the café area. The architect's intention was to use pop art motifs in a reference to the Andy Warhol style.*
2 *Constructional drawing of the inner stairs.*
4 *Plan. The space is organized on two levels, the upper level being occupied by the restaurant.*
5 *Detail of toilet.*
6 *The restaurant zone.*

È un'opera d'aspetto semplice. Soprattutto abilmente concepita intorno all'unità delle pareti che visivamente vengono proposte come quadri. Questa unità è ottenuta tramite l'accurata disposizione di un sistema di cerchi, talvolta applicati al muro come dipinti, talvolta incastrati negli elementi costruttivi, che costituiscono il sistema decorativo dell'insieme. Lo spazio è rimasto com'era, con in più l'aggiunta di una scala di otto gradini che dà accesso a una piattaforma sopraelevata, la quale a sua volta segna il livello superiore dello spazio retrostante, utilizzato come ristorante. Dico molto semplice come aspetto. In realtà complesso ma abilmente equilibrato. Lo sviluppo della superficie delle pareti è sapientemente ritmato. Seguendo le pareti l'insieme decorativo formato da "punti visivi" fa risaltare la differenza del sistema. Simpatico il modo elementare di trattare cromaticamente lo spazio con colori vivaci e primari. Di alta qualità la scelta degli accessori, tutti provenienti dal catalogo di prodotti di serie ben assortiti. Eccellente la scelta dell'arredamento che rivela la buona conoscenza del mercato del design contemporaneo da parte dell'autore. Questa riunione di oggetti di buon gusto dà al caffè Ebell carattere d'attualità e di forza, con mezzi economici limitati.

This seemingly simple work is first *of all cleverly built around wall units that are made to look like paintings. Based on a system of circles, these units are hung now on the wall like pictures, now built into the constructional parts that make up the general decorative arrangement. The interior has been left physically as it was, with the addition of eight steps leading up to a raised platform on which a restaurant is located at the back.*
Though very straightforward in appearance, the project is actually quite complex. But nicely balanced. The development of the wall surfaces is subtly punctuated, and next to the walls the decorative system of "visual paints" heightens their differences. The space is appealingly treated with vivid primary colours, and the high quality accessories all come from catalogues of carefully chosen series-made products. The admirable selection of furniture, too, reflects the architect's thorough knowledge of the contemporary design market. This gathering of objects in good taste gives the café Ebell its topical, compelling character.

Domus 810 Dicembre *December* '98

EESTI

Testo di Katrin Kask

Il mobile estone

Text by Katrin Kask

Estonian furniture

1 Tavolino e sedia della serie Café Collection, design Katrin Kask per Formo, 1995. I tavoli sono disponibili con piano in legno o in vetro; le sedie con seduta in legno sono impilabili (foto H. Varres).

1 *Coffee-table and chair from the Café Collection range, design Katrin Kask for Formo, 1995. The tables come with wood or glass top; the chairs with wood seats are stackable (ph.. H. Varres).*

2 Seduta in velluto rosso, design Tõnis Vellamaa per T&T Mang (©Seljamaa Photostudio).

2 *Red velvet seating, design Tõnis Vellamaa for T&T Mang (©Seljamaa Photostudio).*

3 Poltroncina caratterizzata da una seduta ampia e da forme arrotondate disegnata da Tiina Mang.

3 *Chair characterised by a broad seat and rounded forms, designed by Tiina Mang.*

4, 6 Dettaglio costruttivo e panoramica di alcuni pezzi della collezione di mobili per ufficio Vip, design Helle Kull per Standard, 1997 (foto T. Veermäe).

4, 6 *Manufacturing detail and full view of pieces from the Vip office furniture collection, design Helle Kull for Standard, 1997 (photo T. Veermäe).*

5 Tavolo per ufficio Martin, design Martin Märn per Martela. Le gambe sono pieghevoli, montate su ruote che possono essere bloccate per assicurare stabilità; i piani possono essere accostati per comporre superfici più ampie.

5 *Martin office table, design Martin Märn for Martela. The folding legs are mounted on castors that can be blocked to ensure stability; the tops can be juxtaposed to compose larger surfaces.*

6

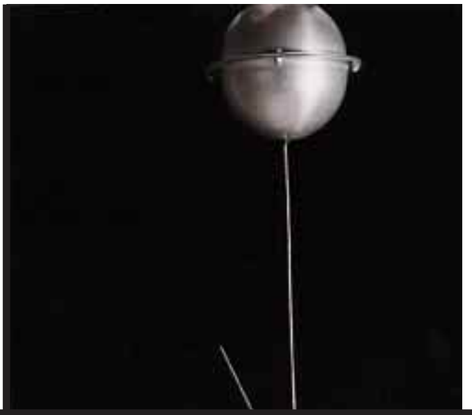
Quando si scrive del progetto e della produzione di mobili in Estonia non si può fare a meno di dare uno sguardo alla storia e alla politica, che hanno avuto un´influenza fondamentale sul panorama odierno.
La tradizione della produzione del mobile in Estonia (all'epoca parte dell'impero russo) va fatta risalire all'apertura del laboratorio di falegnameria dei fratelli Luther. La competizione fu molto aspra, ma il successo iniziò quando uno dei fratelli si recò in America dove vide, all'Esposizione universale, una nuova macchina per tagliare il legno in fogli da impiallacciatura. Tornato a casa se ne costruì una. Alla fine del secolo scorso i tram di Vienna erano equipaggiati con sedili che venivano da Tallinn, e le sedute delle famose sedie Thonet erano prodotte nei laboratori Luther. Presto le esportazioni si estesero dall'India al Sud America.
La prima guerra mondiale e la Rivoluzione russa consentirono all'Estonia (come alla Finlandia, alla Lettonia e alla Lituania) di diventare repubbliche indipendenti.
Nella prima parte del secolo i mobili erano progettati soprattutto da architetti locali. Tra le due guerre mondiali l'industria del mobile estone era una delle più internazionali. Göran Schildt, biografo di Alvar Aalto, scrive che quest'ultimo concepì l'idea delle sue sedie di compensato curvato visitando Tallinn alla fine degli anni '20. È inoltre molto probabile che le sedie di compensato curvato progettate pochi anni più tardi da Marcel Breuer durante il suo soggiorno in Inghilterra fossero prodotte dai laboratori Luther.
Nel 1940, mentre Hitler prendeva Parigi, Stalin incorporò Estonia, Lettonia e Lituania nell´Unione Sovietica. Ne seguì la nazionalizzazione di tutte le imprese mobiliere, con l'avvio di una produzione di massa destinata al consumatore sovietico medio. Il mercato era enorme ma, essendo le fabbriche di proprietà dello Stato e l'importazione praticamente inesistente, risentiva della mancanza di concorrenza. Il risultato fu una produzione monotona e spesso non creativa. L'unica eccezione era il laboratorio di arti applicate Ars, che produceva oggetti d'arredamento su commissione per un pubblico selezionato.
Forse per tradizione, la qualità dei mobili estoni veniva considerata la migliore di tutta l'Unione Sovietica, tanto che negli anni '70 anche la *crème* del Cremlino si recava a Tallinn per ordinare i mobili della cucina e del salotto.
I progettisti di mobili avevano occasione di esprimere la propria creatività in mostre di arti applicate come "Spazio e forma" e "Acta", che tuttavia erano ispirate a stili di vita che non avevano riscontro nella realtà. Purtroppo si trattava solo di mostre, cui non faceva seguito alcuna produzione.
La società estone è rimasta a gambe all'aria per cinquant'anni e solo dall'inizio degli anni '90, con la conquista dell'indipendenza, cerca di rimettere i piedi per terra. La formazione di una nuova struttura sociale è ancora in corso.
Come in tutti gli altri campi, la situazione sta cambiando molto rapidamente anche nel campo della produzione di beni. I mobilifici sono nuovamente privatizzati e negli ultimi anni nel settore del mobile e dell'architettura d'interni sono state fondate o costituite molte nuove imprese. Ma la tutela giuridica del design e i contratti tra designer e produttore in Estonia sono una novità assoluta. I produttori locali devono competere con mobili importati dalla Finlandia, dalla Danimarca, dall'Italia, dalla Spagna... Il pubblico tende a preferire i nuovi prodotti di importazione, che non ha mai visto. Oggi tuttavia un numero crescente di imprese mobiliere estoni si serve della collaborazione di designer e offre mobili di buona qualità a prezzi ragionevoli. Il gusto dei progettisti d'arredamento che hanno studiato presso l'Accademia delle belle arti è per lo più razionale e minimalista. Nomi come Standard, T.&T. Mang, SteelLine, ecc. sono molto conosciuti e affermati sul mercato, mentre la TVMK, che ha preso il posto della Luther, non è ancora uscita dalla crisi della transizione.
Il periodo del cambiamento è stato duro ma interessante. C'è ancora molto da fare, specialmente nel campo dei nuovi materiali e delle nuove tecnologie, del marketing, della vendita. È probabile che solo i più accorti sopravvivranno.
Va apprezzato che le esposizioni creative, cosa rara al giorno d'oggi, stiano tornando a ravvivare la scena locale. Tra il 1999 e il 2000 è in programma una grande manifestazione – "Spazio e Forma. Il Millennio" – che comprenderà varie mostre nei maggiori spazi espositivi di Tallinn. L'obiettivo è illustrare la storia dei mobili, dell'arte applicata, del design nell'Estonia nel XX secolo.

Domus 810 Dicembre *December* '98

1 Mill, serie di piccoli contenitori/cassettiere dalle linee morbide montati su gambe in acciaio. Produzione TVMK, 1995 (©Seljamaa Photostudio).
2 Lampada a sospensione di ispirazione spaziale «Sputnik», realizzata interamente in acciaio, design Tarmo Luisk per SteelLine, 1996 (foto Kaido Haagen).
3 Basic, serie di lampade a sospensione, da tavolo e da terra realizzate in acciaio da SteelLine su progetto di Tarmo Luisk, 1996.
4 Poltrone in pelle della serie Jaguar, design Tiina Mang, 1996 (©Seljamaa Photostudio).

***1** Mill, a series of small, soft-lined cabinets mounted on steel legs. Made by TVMK, 1995 (©Seljamaa Photostudio).*
***2** Suspension lamp inspired by Sputnik space memories, made entirely of steel, design Tarmo Luisk for Steelline, 1996 (photo Kaido Haagen).*
***3** Basic, a range of suspension, table and floor lamps made in steel by Steelline, from designs by Tarmo Luisk, 1996.*
***4** Leather armchairs in the Jaguar range, design Tiina Mang, 1996 (©Seljamaa Photostudio).*

1



2

3

4

5 Tavolo da computer regolabile nelle differenti altezze delle sue parti componenti, design Katrin Soans per Standard, 1997 (foto Tiit Veermäe).
6 Forme geometriche per la collezione di imbottiti «Cube», design Aet Puuraid, 1997 (©Seljamaa Photostudio).
7 Appendiabiti/separé realizzato in tre differenti dimensioni, design Katrin Kask per Formo, 1995 (foto T.-H. Varres).

***5** Computer table with heights adjustable to the different components, design Katrin Soans for Standard, 1997 (photo Tiit Veermäe).*
***6** Geometric forms for the Cube collection of upholstereds, design Aet Puuraid, 1997 (©Seljamaa Photostudio).*
***7** Clothes-hanger/screen made in three different sizes, design Katrin Kask for Formo, 1995 (photo T-H. Varres).*

5

6

7

***When writing about** Estonian furniture design and production, one has to look back at history and politics, which have had a strong impact on everything going on today.*
The tradition of furniture-making in Estonia – formerly part of the Russian Empire – dates back to the 1870s, when the Luther brothers set up their carpentry workshop. Competition was hard, but success came after one of the brothers visited America and saw a new veneer cutting machine at the world exhibition. He came back and made one of his own. By the turn of the century trams in Vienna were equipped with seats from Tallinn and the famous Thonet chairs had seats made in Luther factories. Soon exports extended from India to Latin America.

The First World War and revolution in Russia enabled Estonia (like Finland, Latvia and Lithuania) to become an independent republic.
In the first part of the century furniture was mainly designed by local architects. The furniture industry between the two World Wars was one of the most international in Estonia. Göran Schildt, Alvar Aalto's biographer, writes that Aalto got the idea of his bent plywood chairs while visiting Tallinn in the late '20s. It is also highly possible that bent plywood chairs designed by Marcel Breuer a few years later, while he was living in England, were manufactured in Luther factories.
In 1940, when Hitler took Paris, Estonia, Latvia and Lithuania were incorporated into the Soviet Union by Stalin. As a result, all the furniture firms were nationalised and soon started to mass-produce for the average Soviet consumer. The market was huge, but as the factories were owned by the State and there were practically no imports, they lacked competition. The situation resulted in one-sided, often uncreative production. The only exception was perhaps the Ars art design factory, which produced custom-made interior design objects for a select few.
Maybe by tradition, the quality of Estonian furniture was considered to be the best in the whole of the Soviet Union, so that in the 70s even the Kremlin's crème de la crème came to Tallinn to order their kitchen and living room furniture.
Furniture designers had the opportunity to express their creativity in art design exhibitions such as "Space and Form", "Acta" which however were dreams of different lifestyles that did not really exist; unfortunately these were only shows, and no production followed.
Our society has been "standing on its head" for 50 years and trying to get back on to its feet since at the beginning of the 90s, when we regained our independence. The formation of a new social structure is still in process.
As in all areas, the situation is changing quite rapidly in the production of goods too. Furniture factories have been privatisized again, and numerous new firms dealing with furniture and interior design have been established in recent years. But design protection laws and royalty agreements between designer and producer are quite a novelty here. Local manufacturers have to compete with furniture imported from Finland, Denmark, Italy, Spain etc. People tend to like new foreign things that they haven't seen before. Nowadays however, more Estonian furniture firms use professional designers and offer good quality furniture at reasonable prices. The taste of furniture designers educated at the Academy of Arts is mostly rational and minimalistic. In local markets, names as Standard, T. & T. Mang, SteelLine etc, are well-known and good sellers TVMK (previously Luther) has not yet come out of the crisis of change.
The time of change has been hard but interesting. There is still a lot to do, especially in the invention of new materials and technologies, marketing and sales. It is likely that only the wisest will survive.
One must be thankful that creative shows, quite rare these days, are coming back to revive the local scene. At the turn of 1999 to 2000 a major show named "Space and Form. The Millennium", is planned, with different exhibitions all around Tallinn's the main exhibition halls: to introduce the history of Estonian 20th century furniture, art design, industrial design; plus a few solo shows.

EESTI

Testo di Krista Kodres

L´arte applicata estone oggi

Text by Krista Kodres

Estonian applied art today

Jan Bialostocki, noto teorico dell'arte polacco, fa riferimento nel suo articolo "Stil und Epoche" ("Stile ed Epoca") del 1989 al saggio "L'influsso del contesto locale sull´arte nelle regioni della Croazia" di Ljubo Karaman (1963). Bialostocki considera degne di attenzione le conclusioni di Karaman. Quest'ultimo analizza in particolare la relazione metropoli-periferia-provincia per quanto riguarda la diffusione di uno stile e ne deduce che un nuovo modo di fare arte 'chiama', irradiandosi dalla metropoli, a due tipi di attività: l'imitazione e la modificazione. A imitare sono di solito i dintorni della metropoli perché la loro immediata vicinanza non consente ad altri possibili influssi di interferire. Al contrario, allontanandosi dalla metropoli si fa più grande la speranza di risultare innovatori nell'applicazione di uno stile: le influenze provengono da diverse direzioni, si compiono scelte, si combina. Possiamo aggiungere che è la stessa informazione riguardante una nuova moda artistica a deformarsi quando lo slittamento spazio-temporale si fa più grande, tanto che essa può essersi già trasformata in qualcosa d'altro nel momento in cui giunge alla periferia, modificando in questo modo per intero il punto di partenza. Bisogna inoltre tenere in considerazione il diverso background locale, che dovrebbe in linea di principio generare una diversa ricezione dell'opera d'arte rispetto a quella della 'patria'.
Una costruzione teorica così ambiziosa deve essere ovviamente messa alla prova, tanto più che lo sguardo interno alla periferia desidera certamente che quanto affermato sia vero. D'altra parte, per chi scrive "dall'interno" è quasi impossibile rappresentarsi una prospettiva esterna senza fare costruzioni. Quanto precede rimanga dunque, almeno in questo contesto, semplicemente una sorta di replica, la sottolineatura di determinati fatti geografici per quanti proseguiranno nella lettura. A un tempo quanto detto dovrebbe contenere un'allusione al perché i concetti di 'novità' e 'somiglianza' siano tanto importanti per chi è 'piccolo' e 'lontano'. Il confronto con la metropoli è un'attività essenziale a tutte le piccole culture, nel corso della quale si definisce ciò che è 'intrinseco' e si rende proprio anche ciò che è 'estraneo'.

La storia: intrinseco ed estraneo
L'arte applicata estone è un'area nella quale le ricerche di un'identità risultano particolarmente evidenti. Le radici di questo fenomeno sono da ricercare nella storia dell'Estonia e più precisamente nel fatto che gli estoni, come terra occupata nel XIII secolo dalla colonizzazione tedesca dei territori dell'Europa orientale, furono fino al XIX secolo un popolo di contadini. Per loro la cultura cittadina e nobiliare era, con i suoi stili, una realtà estranea, e solo la cultura visiva e materiale dell'interno dell'abitazione era un fatto intrinseco. Alla fine del secolo scorso, il movimento nazionalista estone affermava ancora: "Rimaniamo estoni, ma diventiamo anche europei!" (1905). Un principio che affermava l'esigenza culturale di seguire la via tracciata dall'Europa. Più tardi, con la fondazione della Repubblica estone (1918), lo Stato incoraggiò e sostenne l'elaborazione di uno stile nazionale. Negli anni '20 e '30 le risposte oscillarono da un polo all'altro dello slogan citato: dall'imitazione di originali etnografici alla riproduzione di tutto quanto era 'europeo'. Si parlava e si scriveva delle più moderne tendenze internazionali dell'arte fino ad appropriarsene; come nel caso del modernismo, la cui semplicità razionale venne considerata particolarmente adatta alla mentalità protestante degli estoni. La seconda guerra mondiale interruppe questa tumultuosa fase cui seguì la follia della politica culturale stalinista. La ricetta artistica dei comunisti, che pretendeva una creazione "nazionale nella forma, socialista nei contenuti", venne accettata sotto la pressione del terrore. Il compromesso di allora ha avuto comunque effetti molto estesi: nel corso dei successivi 40 anni e ancora oggi, l'arte applicata professionale in Estonia ha rifuggito le forme di creazione 'nazionali' in senso direttamente etnografico. Solo a partire dal disgelo krusceviano della fine degli anni '50 in Unione Sovietica anche gli artisti estoni ebbero mani più libere nella scelta delle forme della creazione. Questa libertà era effettivamente più vasta nel campo delle arti applicate, dato che nei loro contenuti era arduo scorgere una posizione politica. Questi artisti furono perciò spesso i primi ad applicare le idee dell'avanguardia occidentale (talvolta semplicemente copiandone i modelli), nella volontà di prendere le distanze dal modello sovietico. Essi alludevano, attraverso il linguaggio dell'arte, alla propria opinione politica.

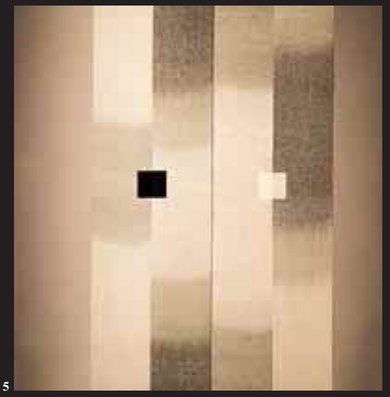
Il fascino incrollabile della libertà: prospettive e limiti
Ma veniamo ora al tema di questo articolo. Una delle fondamentali aspirazioni dell'arte applicata estone degli anni '90 continua a essere rappresentata dall'intenso desiderio di tenere il passo con le tendenze della scena artistica internazionale. Tale desiderio può essere realizzato oggi in maniera molto più rilassata in quanto frontiere ed informazione sono libere. Sembra che la scomparsa della pressione politica abbia portato con sé una maggiore distensione per gli artisti: non è più necessario dimostrare che non si è come il resto dell'Unione Sovietica, ma come gli occidentali. Il tempo dell'identificazione con i modelli sta per tramontare, ora quel che conta è scoprire se stessi. La pratica dell'arte applicata intesa come rappresentazione dell'identità culturale nazionale non è più una motivazione dominante nell'attività degli artisti.
Perciò l'arte applicata odierna in Estonia è caratterizzata ancora, a livello sociale, dalla produzione di pezzi unici. Il fatto che l'industria locale, benché spesso in gran parte proprietà internazionale, non abbia praticamente ancora impiegato artisti e designer estoni ha due fondamentali conseguenze. Primo: manca la base per sperimentare tecnologie e materiali contemporanei; l'artista è costretto a muoversi nello spazio di determinati strumenti, cosa che gli consente di produrre in modo tradizionale pezzi unici o serie molto limitate. Alcuni artisti perciò hanno recuperato e sperimentato tecnologie tradizionali. Naturalmente ciò conferisce all'arte applicata estone il cosiddetto "tocco personale", il senso dell'opera fatta a mano dall'artista. Secondo: in qualche misura l'arte applicata si porta dietro lo *status* di creazione nazionale, facendo da contrappunto

1 Spilla "The sun", disegnata da Anu Paal nel 1991 e realizzata in cobble stone e rame (foto J. Seljamaa).
2 "Temporary Worlds" XVII, un oggetto disegnato da Kadri Mälk nel 1994 e realizzato in mogano, argento, ferro, rame, corallo nero e pelliccia.
3 Vaso realizzato in ceramica da Leo Rohlin nel 1998; altezza cm 65 (©Seljamaa Photostudio).

***1** "The sun", brooch designed by Anu Paal in 1991 and made with cobble stone and copper (photo J. Seljamaa).*
***2** "Temporary Worlds" XVII, an object designed by Kadri Mälk in 1994 and made in mahogany, silver, iron, copper, black coral and fur.*
***3** Ceramic vase, made by Leo Rohlin in 1998; height 65 cm (©Seljamaa Photostudio).*

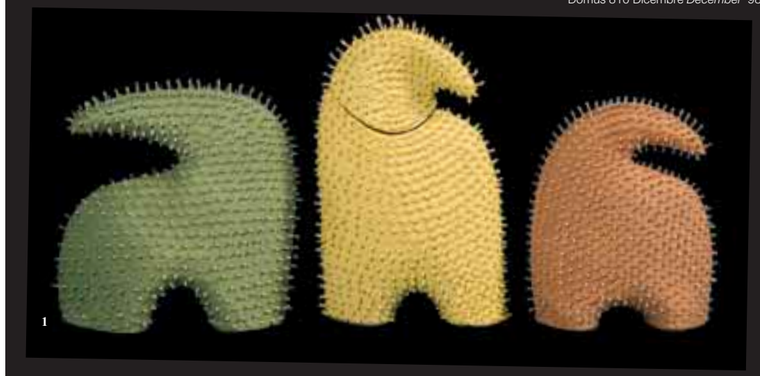
4 Tappeto da appendere *Obstinacy*, realizzato con un filo di acciaio inossidabile secondo una tecnica dell'autrice, Katrin Pere, nel 1994. Dimensioni cm 120x190.
5 *Sounds of the Sea*, un tessuto disegnato da Elna Kaasik nel '96 e realizzato in lino e cotone secondo una tecnica dell'autrice; dimensioni cm65x285 (©Seljamaa Photostudio).
6 Serie di spille realizzate nel 1997 da Ülle Kõuts con la tecnica "marriage of metals", che combina argento, nuovo argento, rame e argento (foto S. Didõk).

***4** Obstinacy, a hanging carpet made with a stainless steel thread using the designer, Katrin Pere's, own technique, in 1994. Dimensions 120x190 cm.*
***5** Sounds of the Sea, a fabric designed by Elna Kaasik in '96 and made in linen and cotton according to its designer's own technique; dimensions 65x285 cm (©Seljamaa Photostudio).*
***6** Series of brooches made in 1997 by Ülle Kõuts with the "marriage of metals" technique, which combines silver, new silver, copper and silver (photo S. Didõk).*

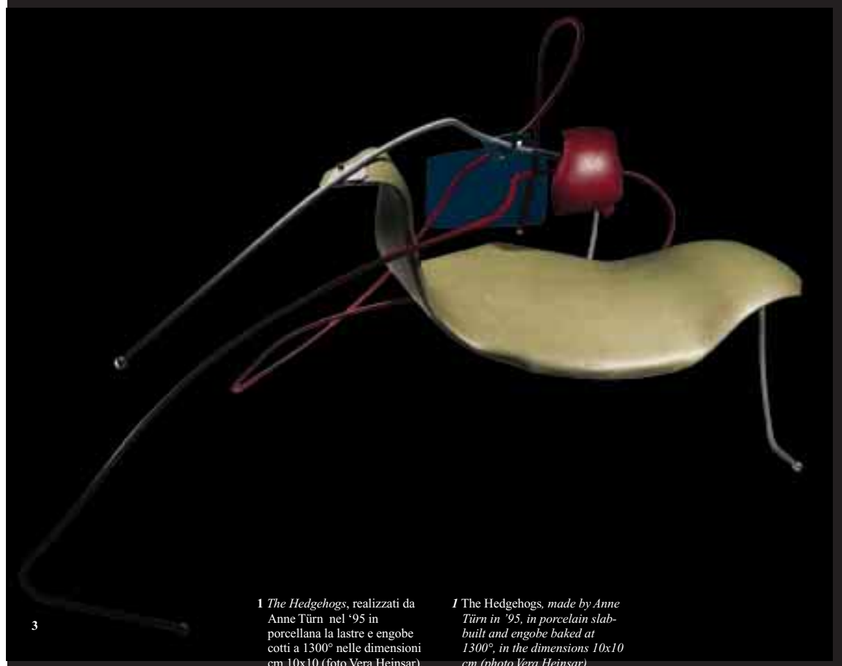


ai prodotti di massa importati dall'estero. L'intellettuale estone, per esempio, cerca ancora di acquistarla, sebbene la gente si riversi al momento sulla tanto agognata produzione di massa occidentale. L'arte applicata naturalmente è diretta, come biglietto da visita dell'Estonia, anche ai turisti, e l'esigenza di soddisfare il mercato l'ha trasformata in parte in pura produzione di souvenir.
Nelle immagini qui riprodotte è possibile però osservare soprattutto l'arte da esposizione. Nella scelta sono rappresentate due direttrici fondamentali, che lasciano intravedere a una più attenta osservazione la traccia della ricerca di identità di cui sopra. Il primo filone rappresenta la tensione verso il simbolo archetipico e primitivo, si lega nelle forme e nei materiali alla terra e alla storia; la dimensione metafisica degli oggetti realizzati è in certi casi molto intensa. Questi tentativi non fanno, d'altra parte, riferimento esclusivo all'etnologia estone, ma mescolano segni di culture e periodi diversi in modo casuale e postmoderno. La seconda direttrice rappresenta il razionalismo del XX secolo, l''europeismo' modernista, e si esprime con i mezzi dell'astrattismo e del minimalismo. È chiara qui l'analogia con la Scandinavia, il cui design è, con la sua trattenuta eleganza, molto vicino al gusto degli estoni.
Colpisce particolarmente il linguaggio geometrico, che ha una lunga e forte tradizione nella pittura estone. Il legame con l'"arte vera e propria" va tenuto continuamente in considerazione nell'analisi dell'arte applicata estone; esso è stato, a partire dagli anni '60, molto forte, così come la convinzione che l´arte applicata non sia artigianato ma arte a pieno titolo (questa convinzione è rispecchiata tra l'altro anche nella lingua: l'estone usa sempre l'espressione 'tarbekunstnik', "creatore d'arte applicata", piuttosto che 'designer'). Tale consapevole orientamento dell'arte trova a sua volta fondamento nella caratterizzazione storica 'oggettuale' dell'arte applicata estone, in cui il tradizionale scopo dell'oggetto rimaneva relativamente in secondo piano, quando non mancava del tutto. Uno dei paradossi della politica culturale sovietica, la frequente attività espositiva e la continuità del mercato d'arte, consentì un boom dell'arte negli anni '80. Non si può tacere l'importanza fondamentale di quel boom nel percorso creativo dei creatori d'arte applicata qui presentati, in maggioranza esponenti della vigorosa generazione d'artisti che prese allora il via. Uno dei mutamenti sotterranei degli anni '90 è consistito tuttavia nel ritorno al funzionalismo, forse a causa dell'economia di mercato o del dibattito sulla centralità della persona opposta alla centralità dell'artista. Allo stesso tempo si cerca di ampliare il concetto di funzione e di prendere in considerazione anche esigenze umane, per così dire, non pragmatiche: l'empatia e la carica simbolica generali degli oggetti, dei materiali e delle immagini, la loro connessione con i luoghi e le persone.
L'arte applicata estone oggi è dunque vitale, ricca di talento e di personalità e ha trovato la propria strada attraverso le piccole gallerie d'arte. L'attività espositiva è tuttora molto viva, perché un sistema di sostegno statale sotto forma di Fondo per la Cultura funziona egregiamente. Bisogna però riconoscere che i grandi progetti sono meno numerosi che in passato. Fortunatamente molti creatori d'arte applicata trovano il tempo per insegnare presso l'Accademia estone delle belle arti, dove è possibile ancora specializzarsi, oltre che nel design di prodotto, anche in tutti i tradizionali indirizzi dell´arte applicata.

The famous Polish art theorist *Jan Bialostocki, in his article "Still und Epoche" (1989) abstracts Lybo Karaman's book* On the Influence of Local Environment on the Art of Croatian Countries *(1963). Bialostocki found Karaman's conclusions remarkable. Karaman had analysed the relations between city, suburb and province in connection with the distribution of styles, and concluded that a new style of art, radiating from a metropolis, evokes two kinds of response – imitation and modification. The area closest to the metropolis usually imitates, as the proximity of the source tends to eliminate other interfering influences. And the other way round – the longer the distance, the greater the hope for innovation in the application of a certain*



1

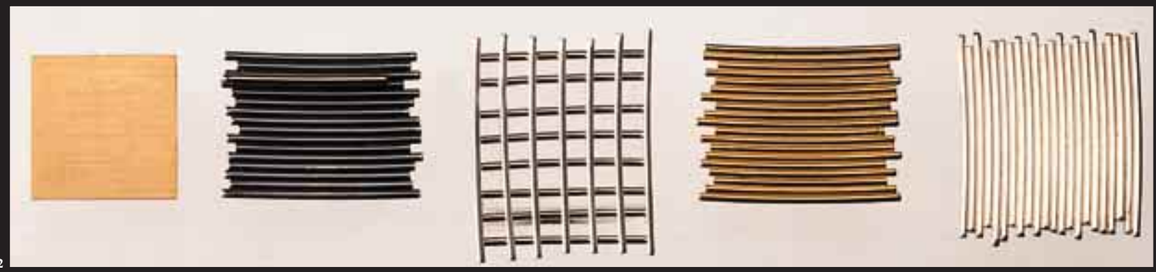


3

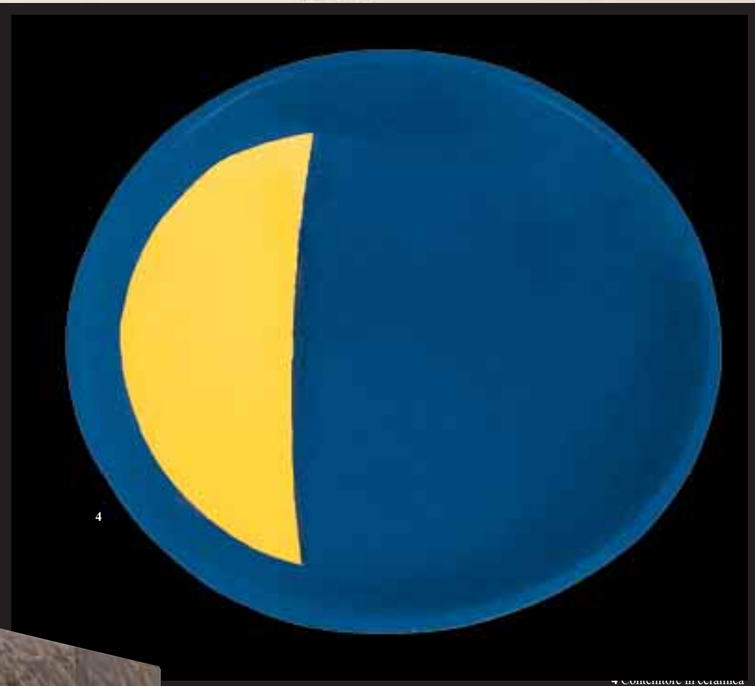
5

1 *The Hedgehogs*, realizzati da Anne Türn nel '95 in porcellana la lastre e engobe cotti a 1300° nelle dimensioni cm 10x10 (foto Vera Heinsar).
2 Anelli in oro e argento disegnati da Katrin Amos nel '92 (©Seljamaa Photostudio).
3 Seduta *March Sunday in February*, design Tea Tammelaan 1992. È realizzata con tubi e lastre di ferro, pelle finta, smalto e accessori in rame cromato (©Seljamaa Photostudio).

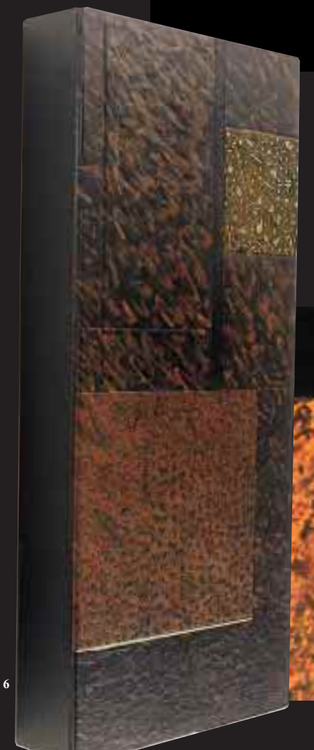
1 The Hedgehogs, made by Anne Türn in '95, in porcelain slab-built and engobe baked at 1300°, in the dimensions 10x10 cm (photo Vera Heinsar).
2 Gold and silver rings designed by Katrin Amos in '92 (©Seljamaa Photostudio).
3 March Sunday in February *seating, design Tea Tammelaan 1992. It is made with iron tubes and sheets, mock leather, enamel and accessories in chromed copper (©Seljamaa Photostudio).*



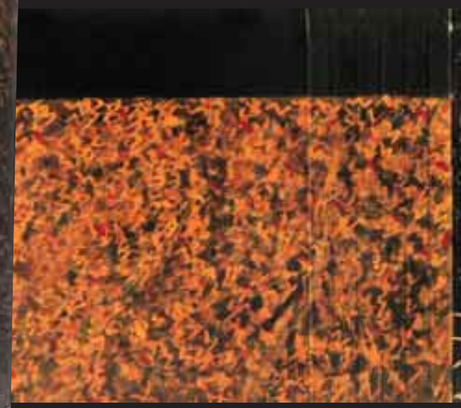
2



4



6



4 Contenitore in ceramica *Moonlight* (diametro 43 cm) , realizzato in stoneware, stains e glazes da Õnne Õunap nel '96 (foto Ülo Joosing).
5 Portacandele in ferro, un progetto di Heigo Jelle del 1994.
6 Contenitori in pelle disegnati da Tiiu Tulev e realizzati nella dimensione cm 60x26x7. I differenti effetti ottici sono ottenuti modellando, stampando e dipingendo la pelle (foto Ülo Joosing).

4 Moonlight ceramic container (diameter 43 cm), made in stoneware, stains and glazes by Onne Õunap in '96 (photo Ülo Joosing).
5 Iron candlestick, a design by Heigo Jelle of 1994.
6 Leather containers designed by Tiiu Tulev and made in the dimensions 60x26x7 cm. The different optical effects are achieved by modelling, moulding and painting the leather (photo Ülo Joosing).

style: with different influences, the possibility of choices and combinations. We can add that even information on the new art style gets deformed with a larger shift in time and space. Thus, when it reaches the periphery it might be already modified whilst also changing the initial position. We should also take into consideration the variation in local background, which in principle should produce the reception of the work of art totally different from the one in the original country. A theoretical construction of such ambition challenges one to put it to the test, whereas those in the periphery wish it were true, of course. However, for the writer from 'inside' it is almost impossible to construct the outside view without speculation. Therefore everything said above should remain a kind of introduction which nevertheless has its purpose – to outline certain (geographical) facts for the reader. It should also indicate why the categories of 'new' and 'identical' are so important for "the far away" and "the small". Comparing themselves with big cities is an essential activity for all small cultures, in the course of which the notion of 'inherence' is continually defined and 'foreign' is adopted.

History. Inherent and foreign

There is one sphere of Estonian applied art where the search for identity has been the most conspicuous. The reasons can probably be found in Estonian history, in the fact that having been conquered in the 13th century under German colonization eastwards, the Estonians remained a peasant nation until the 19th century. They looked upon urban and aristocratic culture, with all its styles, as something foreign, and only the visual and material culture inside their dwellings as something inherent. During the national movement at the end of the last century, Estonians were still proclaiming "Let us remain Estonians but become Europeans as well!" (1905). This principle expressed the conceptual necessity to follow the lead of Europe. Later, when in 1918 The Republic of Estonia was founded, the State encouraged and supported the creation of national style. The solutions in the 1920s and 30s varied as widely as the slogan quoted above – from copying ethnographic originals to imitating all things 'European'. The most fashionable international art trends were talked and written about until they felt local, including modernism, the simplicity and rationalism of which were considered to be especially suitable to protestant Estonian thinking. This rather passionate period was interrupted by World War II, followed by the madness of Stalinist cultural policy. The communist slogan demanding art which had to be "national in form, socialist in content" was accepted under the threat of terror. On the other hand, this compromise had far reaching results : during the following 40 years Estonian professional applied artists detested direct ethnographic, 'national' form, and still do. Only after the great Khruchov thaw at the end of the1950s were Estonian artists able to enjoy a certain freedom in the choice of their creative style. This 'freedom' was actually most considerable in the applied arts, for the contents of their art was not seen as political. For that reason they were often the first to apply the ideas of western avant garde movements – in some cases virtually copying their models – by their intention to differ from the Soviet standards, and implying political sympathies through their art.

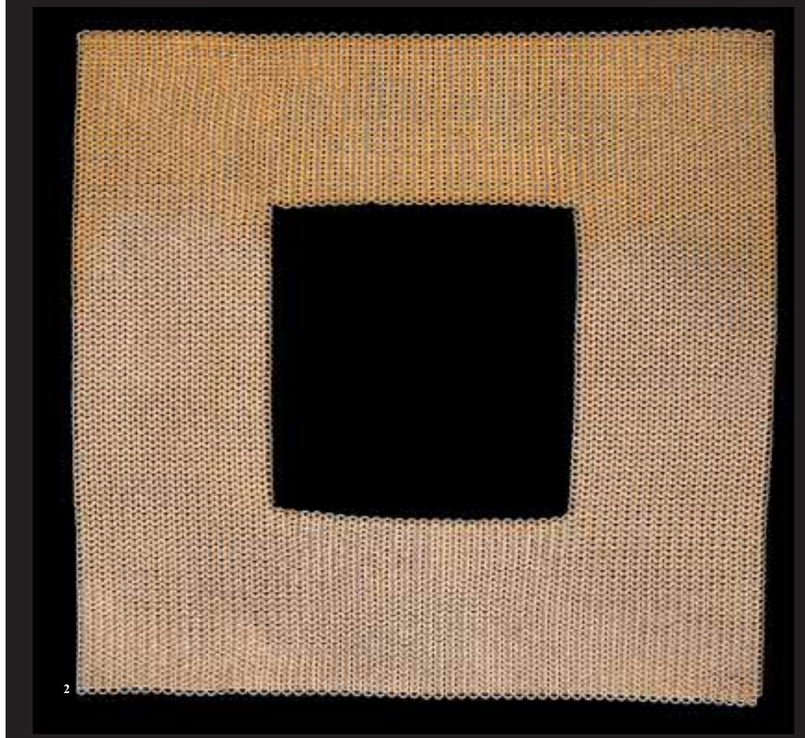
The unwavering attraction of freedom. Perspectives and limits

Now let us come closer to the art presented here. In the1990s one of the most important characteristics of Estonian applied art is its intent to catch the rhythm of international art trends. This wish can be realized now, without the former stress and tension, as borders are open and information is available. It seems that with the disappearance of political pressure artists have become more relaxed. They don't have to prove any more that they are not like everybody else in the Soviet Union, but more like artists in the West. The time of identification with models is almost over; now it is important to discover oneself. Thus the cultivation of applied art as a representation of a

1

1 Tessuto *Dialogue*, realizzato in velluto con ricami e burned print da Signe Kivi nel '95, nelle dimensioni cm 120x400.
2 *Necklace*, realizzato in argento tedesco, dorato e argentato da Mari Pärtelpoeg nel '95. Appartiene alla collezione del Museo d'Arte Estone.

1 Dialogue, *fabric made of velvet with embroideries and burned print by Signe Kivi in '95, in the dimensions 120x400 cm.*
2 Necklace, *made in German silver, gilded and silvered by Mari Pärtelpoeg in '95. It belongs to the collection of the Estonian Art Museum.*



2

3

3 *Ellipses incube*, oggetto realizzato nel '97 con una lastra di vetro levigata, dipinta e incollata da Eve Koha; dimensioni cm 20x20x20.
4 Oggetto *The Right to Hope* realizzato nel '94 da Ivo Lill in vetro e specchio levigati con acido (acid-etched) incollati, tagliati, levigati e poi sabbiati. Fa parte del progetto "One World Art".
5 *Dialogue D*, un oggetto realizzato in vetro dipinto, fuso e poi tagliato da Rait Prääts nel '96; altezza cm 90 (foto Toomas Kohv).

3 Ellipses incube, *object made in '97 with a sheet of glass polished, painted and glued by Eve Koha; dimensions 20x20x20 cm.*
4 The Right to Hope, *object made in '94 by Ivo Lill in acid-etched glass and mirrors glued, cut, polished and sandblasted. It is part of the "One World Art" project.*
5 Dialogue D, *an object made of painted glass, melted and then cut, by Rait Prääts in '96; height 90 cm (photo Toomas Kohv).*

4

5

national urge for culture ceases to be the main motivation for creating one's own art.
At the same time the character of Estonian contemporary applied art has been determined on the social level by still being a body of unique art objects. The fact that local industry – although to a considerable degree internationally owned – has still not employed Estonian designers and applied artists has two significant consequences. First, there is no experimental basis for testing contemporary technology and materials. This forces an artist to move in a space limited by certain tools, and enables him or her to make either unique works of art in a traditional way, or very small series of objects. This has led artists to research and test technologies known from history. Obviously it also gives Estonian applied art the so-called human touch, the feel of a work done with one's own hands. And second, to a certain extent applied art still has a kind of national art status, forming a counterbalance to imported international mass production. Estonian intellectuals, for instance, still try to buy it, though the majority of people at the moment prefer the long-desired Western mass production. Applied art has also been meant for tourists as a kind of visiting card representing Estonia. At the same time the need to face the market has turned some of it into mere souvenirs.
However, the art presented here is mostly made for exhibitions. The selection presents two main tendencies, which on closer inspection also contain the inklings of the above described search for identity. The first demonstrates a yearning for certain archetypal primeval symbols; its images and materials are associated with land and history, and the metaphysical dimension of the objects created can be very pronounced. At the same time these aspirations are not necessarily tied to Estonian ethnology; they mix the signs of different cultures and periods in a post-modernist random way. The other tendency represents 20th century rationalism and the modernist 'Europeanism', and uses the means of expression of abstract art and minimalism. Here we detect a close resemblance to Scandinavia, with its subdued elegance of design, which seems quite acceptable to Estonians. A marked characteristic is also geometrism, which has a strong and long tradition in Estonian figurative art. The connection with so-called real art should always be kept in mind when analysing Estonian applied art. It has in fact been very strong since the 1960s – along with the belief that applied art is not a form of handicraft but rather a form of art which (it has its expression in language as well: we always say "an applied artist", not "a designer"). This deliberate orientation of art has in its turn resulted in the 'objectified' character of Estonian applied art, where the traditional purpose of an object has been kept in the background, or been entirely absent. One of the paradoxes of Soviet cultural policy – a large number of exhibitions and continuous buying – brought about the kind of art boom that occurred in the 1980s. It should be mentioned that this boom was very important for the creative development of the applied artists presented here. Most of them are representative of the vigorous and artistic generation which started in that period. However, one of the subtle changes in the 1990s has been the return to function – perhaps due to the influence of market economy, or of the discussions on "human-friendly" art as opposed to "artist-friendly" art forms. At the same time the artists have been trying to expand the notion of a function, and also to keep in mind the so-called to non-pragmatic human needs – general empathy and symbolism of objects, materials and images, their associations with locations and people.
Estonian applied art today has vitality, talent and individuality, and it has found its addresses via small galleries. There are still a great number of exhibitions, as the State subsidy system in the form of Cultural Endowment is functioning well. At the same time it is true enough that large projects are fewer than before. Fortunately though, many applied artists find time for lecturing at the Estonian Academy of Art, where in addition to product design, all the traditional fields of applied art are taught.

L'architettura norvegese oggi

Bjørn Larsen

Dal punto di vista della geografia la Norvegia si estende nell'angolo più settentrionale d'Europa. Al capo meridionale del Paese la distanza da quello settentrionale è pari a quella che lo separa, verso sud, da Milano. In Norvegia vivono 4.250.000 abitanti, 13,8 abitanti per chilometro quadrato. Volando sopra il Paese si vede un territorio per la maggior parte costituito da foreste e montagne. Le aree coltivate o urbanizzate sono marginali. La forma stretta e allungata, con i numerosi fiordi atlantici, dà luogo a una linea costiera lunga e tortuosa. Il paesaggio varia notevolmente da regione a regione.

La popolazione è da tempi remoti costituita da contadini e pescatori. Le comunità erano caratterizzate dalla scarsità di specialisti e da una popolazione dedita più che altro ai compiti della vita quotidiana relativi alla coltivazione, alla pesca, alla manutenzione degli attrezzi, degli edifici, delle barche e alla costruzione dell'abitazione personale. Le costruzioni per tradizione erano per lo più costituite da fattorie isolate circondate dai campi. Ogni famiglia possedeva la propria fattoria e ci viveva, spesso senza alcun contatto visivo con estranei. I lavoratori agricoli non proprietari erano rari. Fiordi profondi e alte montagne rappresentavano in molti luoghi barriere alla comunicazione, creando comunità locali isolate. L'eccezione era costituita dalla gente di mare, dagli artisti, dai commercianti e dai missionari, che di tanto in tanto riportavano in patria impressioni di molte parti del mondo. Anche il piccolo gruppo dei funzionari statali coltivava alcuni rapporti internazionali.

Questa tensione e il conflitto tra i fautori della tradizione locale e i viaggiatori che avevano visto il mondo ha caratterizzato la cultura materiale per secoli. Per molto tempo in questo secolo i valori e la mentalità della cultura contadina sono stati dominanti, anche dopo che una vasta parte della popolazione si è concentrata in aree più fittamente popolate e nelle città. Dal 1900 al 1990 la percentuale di cittadini che vive in aree ad alta densità è cresciuta dal 36 al 72 per cento. L'accresciuta concentrazione degli insediamenti, la maggiore mobilità e l'uso dei mezzi di comunicazione elettronici ha messo in contatto reciproco le persone in modi completamente diversi dal passato, sia a livello regionale sia a livello mondiale. I legami della famiglia estesa si sono spezzati, la famiglia tradizionale non rappresenta più la regola. E tuttavia, verso la fine del secolo, sono ancora lo sguardo e la mentalità del contadino e del marinaio che si scontrano nella definizione della cultura materiale contemporanea, anche in architettura. Per la maggior parte noi norvegesi siamo soltanto a una o due generazioni di distanza dalla comunità contadina. Al passato, all'ambiente e al paesaggio non si sfugge, nemmeno come architetti. Le differenti concezioni tradizionali della vita continuano a scontrarsi. Per gran parte dei norvegesi la villa isolata è ancora l'abitazione ideale. Su un totale di 1,7 milioni di abitazioni un milione è costituito da edifici isolati.

Anche se la natura non è mai veramente lontana, molti acquistano anche una casa di campagna. Queste costruzioni rustiche destinate alle vacanze o al fine settimana sono decisamente primitive e collocate in zone rurali, sul mare, nei boschi o sulle montagne. I norvegesi intrattengono con queste costruzioni un rapporto intimo e particolare e le frequentano il più spesso possibile. In Norvegia ci sono circa 340.000 di questi cottage, cioè uno ogni tre abitazioni. Molti norvegesi inoltre praticano durante le vacanze le escursioni, un altro modo per coltivare il contatto con la natura. Questi fattori si riflettono naturalmente nell'architettura e nella relativamente scarsa rilevanza della cultura urbana nel Paese. In Norvegia infatti non ci sono grandi città. La maggiore, Oslo, ha circa 450.000 abitanti, circa 750.000 se si conta la popolazione dei sobborghi.

Per gran parte di questo secolo si è verificata una divisione ideologica tra architetti che desideravano unirsi al movimento moderno internazionale e architetti che volevano creare un'architettura fondata su principi locali. In entrambi gli schieramenti ci sono stati progettisti di talento. L'internazionalista Arne Korsmo e il tradizionalista Knut Knutsen sono figure emblematiche degli opposti orientamenti. Gli edifici di Korsmo rappresentano un omaggio alla macchina, in contrapposizione alla natura, mentre gli edifici di Knutsen sono caratterizzati da materiali naturali e si fondono con discrezione con la natura. Knutsen li definiva "case insignificanti". Negli anni '50 e '60 molti architetti erano convinti che si dovesse scegliere una di queste due direzioni, e che si dovesse condurre una battaglia perché una tendenza risultasse vittoriosa a spese dell'altra.

Ma a poco a poco è emersa un'architettura in cui questo dilemma ha perso importanza. Molti architetti hanno visto la possibilità di una sintesi tra l'impostazione internazionale e quella locale, in particolare per l'ispirazione finlandese di Alvar Aalto. Dagli anni '50 a oggi soprattutto Sverre Fehn ci ha dimostrato con i suoi progetti che in architettura è possibile ribaltare la tensione tra influsso internazionale e influsso locale in una forza positiva. Fehn è stato la figura più importante dell'architettura norvegese nella seconda metà del secolo, sia come architetto, attraverso progetti costruiti e non, sia come docente d'architettura per un quarto di secolo. Lungo tutta la carriera ha dedicato la sua attenzione alla tensione tra natura e cultura. Sverre Fehn l'ha mostrato nella pratica, Christian Norberg-Schulz ha sviluppato la riflessione teorica sul ruolo della costruzione nel paesaggio norvegese. Per entrambi si trattava di un dialogo tra elementi internazionali e locali.

In Norvegia ci sono ovviamente anche architetture in cui si dedica grande attenzione a mode passeggere, architetture basate su motivi e citazioni che passano di stile in stile. Probabilmente è sempre stato così. Credo che l'architettura norvegese di questo genere sia meno interessante per il lettore internazionale, e quindi ritengo più giusto concentrarmi sulla prosecuzione del dialogo architettonico tra localismo e internazionalismo.

Le opere più interessanti dell'architettura norvegese recente sono caratterizzate dal fatto che si fondano proprio su questo dialogo. La forza dei progetti sta nell'esauriente ricerca da parte dell'architetto, sulle potenzialità dei materiali, sulla topografia e sulle condizioni climatiche. L'interesse per i metodi costruttivi e la loro conoscenza particolareggiata riflettono la tradizione dei contadini e dei costruttori navali. Ciò non si manifesta nella copia delle forme, ma nella valutazione dei principi su cui la forma si fonda.

Il denominatore comune che unisce gli architetti che lavorano in questo modo è il fatto che trovano la propria strada senza copiare, e tuttavia tengono occhi e orecchie ben aperti. Nei casi migliori si tiene conto sia dello stormire delle foreste sia dei segnali del mondo esterno. In questo contesto si distinguono specialmente gli architetti più giovani.

Si sviluppa quindi un'architettura pragmatica attraverso uno studio approfondito delle potenzialità dei materiali, del clima e del terreno. I materiali naturali vengono utilizzati in larga misura. I componenti industriali e le tecniche di assemblaggio sono usati accanto ai metodi artigianali. L'architetto dà ascolto tanto al proprio retroterra quanto ai rapporti materiali con l'ambiente circostante, non solo al suo desiderio di elaborare forme. Ritengo che questa impostazione sia la traduzione nella pratica dell'affermazione di Louis Kahn secondo la quale l'architetto deve chiedere alla casa che cosa vuole essere, e chi continua a formulare questa domanda riceverà sempre risposte differenti.

1 FOTO *PHOTO* TEIGENS FOTOATELIER AS

2 FOTO *PHOTO* BJØRN LARSEN

1 Knut Knutsen, casa estiva dell'architetto, 1949.
2 Sverre Fehn, Museo Aukrust, Alvdal, 1997.
3 Arne Korsmo, casa dell'architetto, 1955.
4 Snøhetta, Museo della Pesca, Karmøy, 1998.

***1** Knut Knutsen, own summerhouse, 1949.*
***2** Sverre Fehn, Aukrust Museum, Alvdal, 1997.*
***3** Arne Korsmo, own house, 1955.*
***4** Snøhetta, Fishing Museum, Karmøy, 1998.*

Norwegian architecture today

***Geographically speaking** Norway stretches to the northernmost tip of Europe. If one is standing in the southern end of the country, the distance to the northern one is equivalent to the distance south to Milan. 4,25 million people live here, 13,8 inhabitants per square kilometer. Those who fly over the country will see a territory that is mostly forests and mountains. Cultivated or urbanized areas are marginal. The long and narrow shape, with the numerous fjords of the Atlantic, create a long and tortuous coastline. The landscape varies considerably from region to region.*

People here has since remote times been farmers and fishermen. The communities have been characterized by few specialists, and by a population which has mostly been able to manage the challenges of everyday life connected with farming, fishing, repairing their equipment, buildings and boats, and the construction of their own homes. Rural constructions have mostly consisted of isolated farms surrounded by their own farmland – not villages as in southern Europe. Each family has owned and lived on its own farm, often without any visual contact with others. Few people have worked as farm workers without their own land. Deep fjords and high mountains have in many points represented barriers to communication, creating isolated and introverted local communities. The exception has been seafaring people, artists, businessmen and missionaries, who have in periods brought home impressions from many parts of the world. Also the small group of government functionaries have cultivated some international contacts.

This tension and conflict between the advocates of the local tradition and the traveler with impressions from abroad has characterized the material culture for centuries. Far into this century the values and mentality of the farming culture have been dominant, even after a large part of the population has concentrated in more densely populated areas and cities. From 1900 to 1990 the percentage of people living in densely populated areas has increased from 36% to 72%. More centralized settlements, increased mobility and the use of electronic media put people in touch with one another in a completely different manner than before, both on a regional and on a global level. The ties of large families are broken, the traditional family no longer represents the rule. And yet, towards the end of this century, it is still the outlook and mentality of the farmer and that of the seafarer that clash in the definition of the present-day material culture, also in architecture. Most of us are really only a generation or two ahead of the farmer community. One cannot escape one's past, one's surroundings and one's landscape, not even as an architect, even if one would like to. Different inherited views of life constantly clash.

The detached villa is still the ideal home for a large part of Norwegians. On a total number of 1,75 million dwellings, 1 million are detached houses. Even though nature is never far away many have also acquired a cottage. These holiday and weekend cabins are quite primitive, and are located in rural surroundings, by the sea, in the forests or in the mountains. Norwegians have a close and special relationship with their cottages, and visit them as often as possible. There are about 340,000 cottages in Norway, in other words one per every three dwellings. Many Norwegians also go on hikes in the nature on holidays, another way to cultivate one's contact with nature, and turn one's back on urban life. These factors are naturally reflected in the Norwegian architecture and the relatively modest urban culture of the country. Indeed, there are no large cities in Norway. The country's biggest city, Oslo, has about 450,000 inhabitants, about 750,000 counting the population of the surroundings.

Throughout a considerable part of this century there has been an ideological division between architects who have wanted to associate with the international modern movement, and architects who have wanted to create an architecture based on regional premises. There have been talented architects in both camps. Internationalist Arne Korsmo and regionalist Knut Knutsen were representatives of opposite orientations. Korsmo's buildings represent a homage to the machine, in contrast with nature, while Knutsen's buildings are characterized by natural materials and merge discreetly into the nature. He defined them as "insignificant houses". In the fifties and sixties many architects were convinced that one had to choose one of these two directions, and that it was a matter of a battle where one direction was to be victorious at the expense of the other.

But gradually an architecture has surfaced where this choice has been considered less important. Many architects have seen the possibility of a synthesis between the international and the regional approach, especially inspired by Alvaar Alto in Finland. From the fifties until today first and foremost Sverre Fehn has, through his projects, shown us that it is possible to turn the tension between regional and international influence in architecture into a positive force. He is the architect who has been most influential for Norwegian architecture during the second half of this century. Both as architect, through his realized and unrealized projects, and as instructor and professor in architecture through 25 years. Throughout his career he has focused on the field of tension between nature and culture. Sverre Fehn has shown this in practice, and Christian Norberg-Schultz has developed theories around the role of constructions in the Norwegian landscape. To both it has been a matter of a dialogue between regional and international elements.

There are naturally also architectures in Norway where passing fashions are dedicated great attention, architectures based on motives and quotations which pass from style to style as these follow in the wake of one another. It has probably always been like that. I believe Norwegian architecture of this type will be less interesting for international readers, and therefore find it more correct to focus on the continuation of the architectural dialogue between regionalism and internationalism.

The most interesting works among recent Norwegian architecture is characterized by the fact that they work on precisely this dialogue. The force of the projects lie in the architects' exhaustive research of the potentials of the materials, the topography of the location and the climatic conditions. The interest in and understanding for construction methods and details reflect the farming and shipbuilding tradition. This is not manifested by copying shapes, but by an appreciation of the principles on which the shape is based.

A common denominator of the architects who work in this way is that they find their own path without copying others, but nevertheless keep both ears and eyes open. In the best of cases both the whistling of the forest and signals from the world outside are recorded. Especially younger architects distinguish themselves in this context.

A pragmatic architecture is thus developed through an in-depth study of the potentials of the material, the climate and the terrain. Natural materials are used to a large extent. Industrial elements and assembly techniques are used alongside with craftsmanship methods. The architect listens both to his own background and to the material relations to his surroundings, not only to his own desire for shape. To me this perceptive approach is a putting into practice of Louis Kahn's statement that the architect must ask the house what it wants to be, and with this question on one's lips the replies will always be different.

3 FOTO *PHOTO* TEIGENS FOTOATELIER AS

4 FOTO *PHOTO* JIRI HAVRAN

Sverre Fehn

NORGE

Fotografie di Guy Fehn

Atelier Holme, Hurum

Progetto: Sverre Fehn
Collaboratore: Henrik Hille
Strutture: Terje Orlien AS

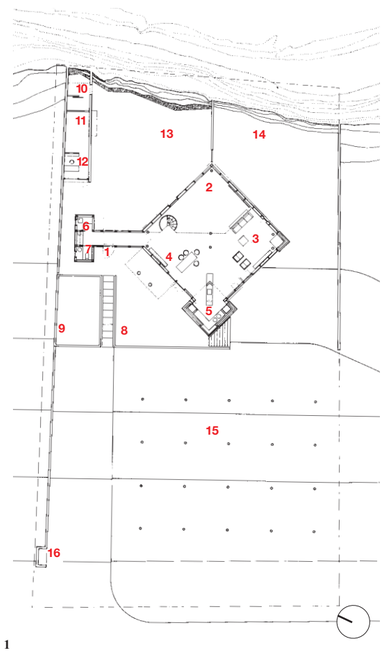
Per un lungo periodo della mia vita professionale sono stato impegnato nella progettazione, sullo stesso sito, di uno studio per Ingolf Holme. Solo oggi Holme ha realizzato il progetto, basato su uno schizzo degli anni '70. Il sito si trova a Hurum, presso Holmsbu. Una ripida collina di granito fa da confine sul lato nordorientale. Il resto del sito si estende in piano verso sud-ovest, verso la strada e la vallata. Ciò ha fornito uno spazio definito in cui inserire le varie funzioni della casa. L'area destinata allo studio è stata collocata verso la collina, per dare allo studio un'illuminazione 'neutra' e creare un'area di lavoro esterna al riparo dal traffico e dagli sguardi. Collocando diagonalmente la pianta quadrata sul sito, si sono creati confini naturali tra la zona di lavoro del pittore e il giardino. Il terreno in lieve pendenza verso sud-ovest è stato utilizzato per una terrazza dotata di un'area esterna coperta. Il committente ha mostrato straordinario entusiasmo per la casa e ha seguito il processo di costruzione con lo spirito di precisione professionale dell'artista. Nell'analizzare i dipinti di Holme sorge un dubbio: è la geometria della casa che ha influito sulla sua produzione o sono i suoi dipinti che inconsciamente hanno preso il controllo del progetto dell'architetto? *(Sverre Fehn)*

Photographs by Guy Fehn

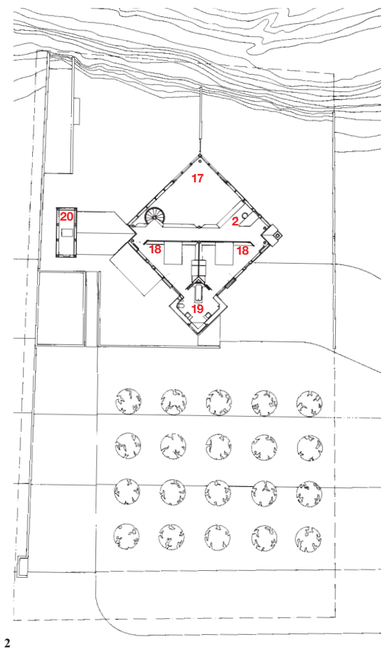
The Holme studio, Hurum

Project: Sverre Fehn
Collaborator: Henrik Hille
Structural engineering: Terje Orlien AS

Through a large part of my *working life, I have been designing a studio for Ingolf Holme on the same site. Only now has Holme realised his project – based on a sketch from the 1970s. The site is in Hurum, close to Holmsbu and is bordered by a steep red granite cliff to the north-east. The rest flattens out to the south-west towards the road and valley, providing a defined space in which to fit the various functions of the house. The studio area was located towards the cliff, so as to provide 'neutral' light for the studio itself and to create an external working area sheltered from traffic and view. By placing the square plan diagonally on the site, natural boundaries were formed between the painter's working area and the garden. The gently sloping terrain to the south-west was used for a terrace with a covered outdoor space.*
The client has demonstrated enormous enthusiasm for the house and has followed its construction with the artist's professional sense of precision. One question will remain when you study Holme's paintings: is it the geometry of the house that has influenced his production, or have his pictures subconsciously controlled the architect's design? (Sverre Fehn)



1



2

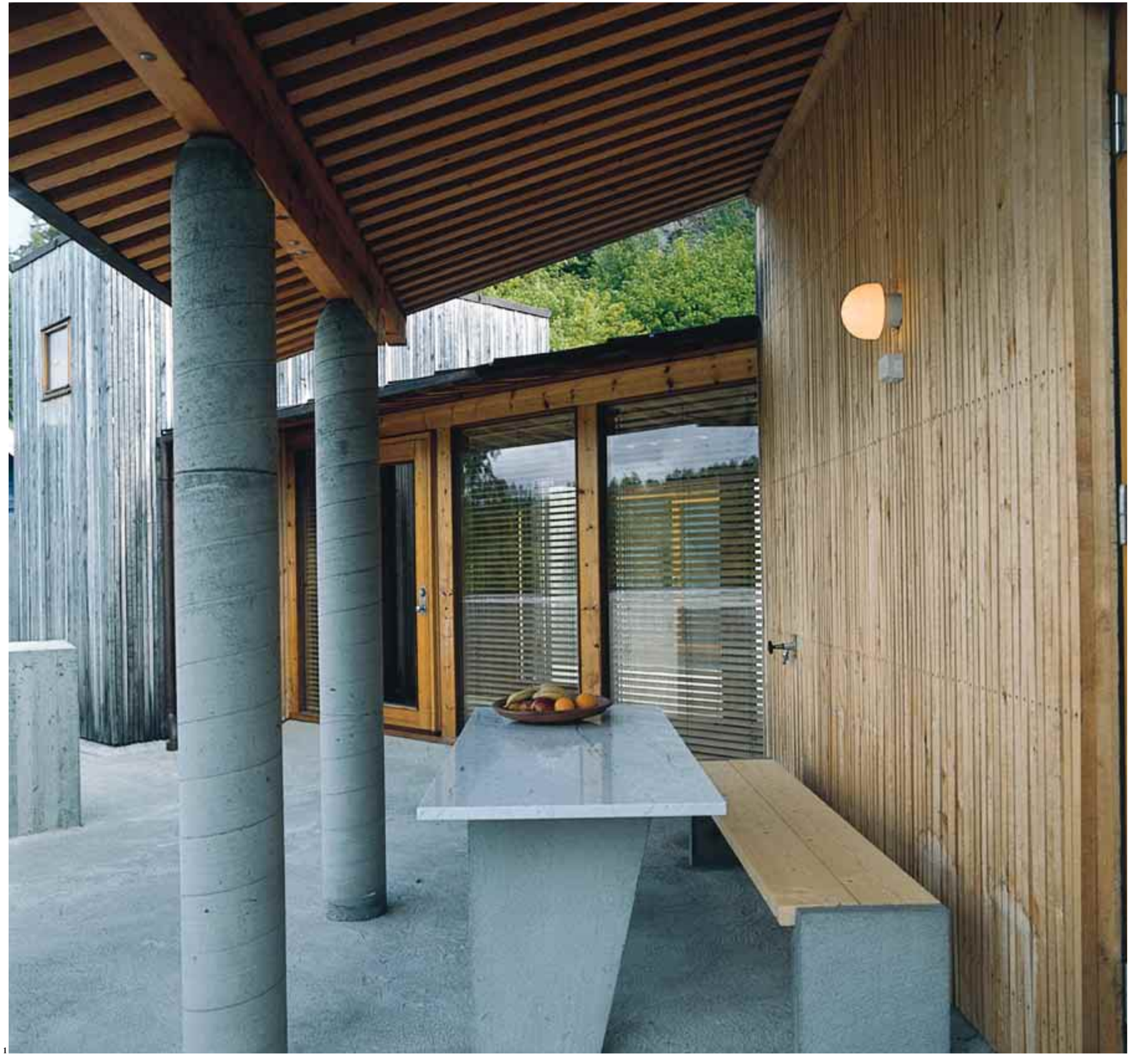
1, 2 Piante del piano terra e del primo piano. La pianta quadrata è disposta diagonalmente rispetto al sito, tra una collina di granito e la valle.
Nella pagina a fronte.
In alto: veduta complessiva. La costruzione, recentemente ultimata, è stata realizzata sulla base di uno schizzo degli anni '70.
In basso a sinistra: dettaglio dell'angolo sud-ovest della casa.
In basso a destra: particolare del corpo di fabbrica minore che ospita gli attrezzi di lavoro, un deposito e uno spazio per la riflessione.

1 ingresso
2 studio
3 soggiorno
4 zona pranzo
5 cucina
6 lavanderia
7 toilette
8 terrazza
9 garage
10 attrezzi
11 deposito pittura
12 spazio per la riflessione
13 studio all'aperto
14 giardino a prato
15 ciliegeto
16 posta
17 vuoto
18 camera
19 bagno
20 attico

1, 2 *Ground and first floor plans. The square plan is set diagonally to the site, between a granite hill and the valley.*
Opposite.
Top: general view. The recently finished construction was built from a sketch done in the 1970s.
Below left: detail of the south-west corner of the house.
Below right: detail of the smaller block, used for tools, storage and reflection.

1 *entrance*
2 *studio*
3 *living room*
4 *dining area*
5 *kitchen*
6 *washing room*
7 *toilet*
8 *terrace*
9 *garage*
10 *tools*
11 *painting storage*
12 *reflection room*
13 *outdoor studio*
14 *herb garden*
15 *cherry orchard*
16 *mail*
17 *open area*
18 *bedroom*
19 *bathroom*
20 *attic*

Domus 810 Dicembre *December* '98



1

1, 2 Due immagini della terrazza esposta a sud. L'edificio è interamente rivestito in legno.
3 L'ala bassa vetrata che, oltre a fungere da ingresso, collega il corpo principale della casa alla zona servizi.
4 L'angolo finestrato dell'atelier orientato verso la collina.

1, 2 *Two pictures of the terrace facing south. The building is entirely faced in wood.*
3 *The glazed low wing which, besides acting as an entrance, links the main body of the house to the services zone.*
4 *The fenestrated corner of the studio, facing the hillside.*

2

3

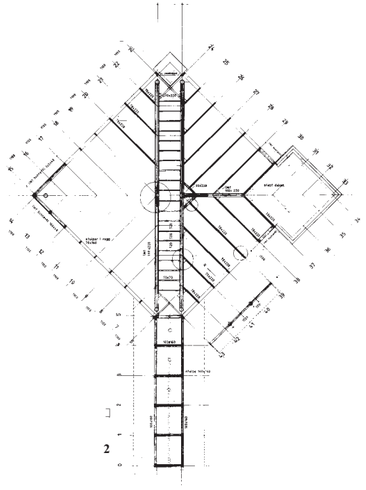
4

Domus 810 Dicembre *December* '98

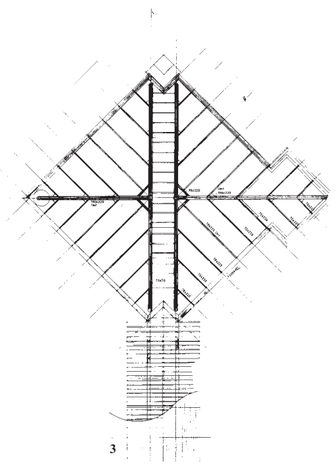
1 Scorcio del mezzanino. A esso si accede tramite una scala a chiocciola.
2, 3 Particolari costruttivi della travatura del tetto.
4 La zona soggiorno con il camino e, a sinistra, lo studio. Il piano terra è concepito come un unico spazio aperto. L'area di lavoro del pittore riceve un'illuminazione neutra.

***1** Perspective view of the mezzanine. Access to it is by a spiral staircase.*
***2, 3** Constructional details of the roof beams.*
***4** The living area with the fireplace and, left, the studio. The ground floor is conceived as an uninterrupted space space. The painter's work area receives neutral lighting.*

1



2



3

4

Arne Henriksen

NORGE

Fotografie di Jiri Havran

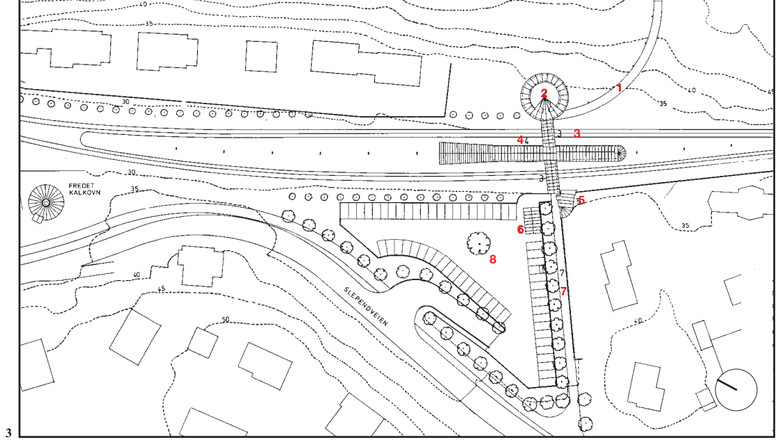
Photographs by Jiri Havran

Stazione ferroviaria Slependen, Bærum, Oslo

Slependen railway station, Bærum, Oslo

Progetto: Arne Henriksen

Project: Arne Henriksen



3

1 rampa Solhaugveien
2 rotonda
3 ponte
4 scala e rampa coperte
5 scala coperta
6 tettoia biciclette
7 rampa Slependveien
8 parcheggio

1 *Solhaugveien ramp*
2 *rotonda*
3 *bridge*
4 *stairs/ramp room*
5 *stairs room*
6 *bicycle shed*
7 *Slependveien ramp*
8 *parking lot*

Nei "giardini da passeggiata" giapponesi l'ospite nel suo vagabondare viene guidato attraverso il giardino in modo molto particolare. L'architetto paesaggista pianifica i particolari più minuti in modo che la veduta del giardino e delle sue costruzioni sia continuamente mutevole per posizione e angolatura. In contrapposizione ai giardini più introversi e contemplativi, è l'atto di passeggiare in un paesaggio artificiale che costituisce un'esperienza essenziale. Le Corbusier coltivò un sogno analogo quando costruì la famosa Villa Savoye. Egli definiva l'edificio "promenade architecturale", passeggiata architettonica: l'intenzione era creare una molteplicità di espressioni architettoniche attraverso una 'passeggiata' lungo una rampa e sulla scala, in cui le semplici ma scultoree forme architettoniche si svelavano in modi continuamente nuovi. Nella stazione di Slependen, a Bærum nei pressi di Oslo, si presentava l'analoga possibilità di creare una "passeggiata architettonica". Il paesaggio era spettacolare, con un ripido pendio e una grande varietà di piani a livelli differenti. Per condurre tutti i percorsi di collegamento fino alla piattaforma della stazione erano necessarie scale e rampe. Da questo punto di partenza l'architetto ha avuto modo di creare costruzioni e schemi di movimento in cui i passanti, nel corso di una 'passeggiata', potessero fruire di una grande varietà di esperienze architettoniche. Perciò la stazione di Slependen è costituita da numerose costruzioni indipendenti – una rampa rettilinea e una ricurva, una rotonda, una tromba delle scale, un analogo pozzo per la rampa e due ponti. Tutte sono dotate di una gerarchia architettonica individuale, con aspetto formale e espressione materiale correlata. L'impostazione formale rivela la netta discendenza dall'architettura vernacolare lignea norvegese: pesanti tronchi montati a incastro e strutture leggere di pali e travature. Il calcestruzzo rappresenta la costruzione pesante, statica, mentre le strutture di legno costituiscono la parte leggera e dinamica. Nel paesaggio la costruzione si inserisce con serena autorevolezza, con l'esterno di calcestruzzo grezzo e l'interno a colori vivaci. La rotonda con la spirale della rampa è una costruzione molto particolare. Si 'autocostruisce' con l'aiuto di un unico elemento di calcestruzzo. In questo elemento sono contenute in forma codificata la forma e la struttura dell'intera costruzione. La curva della parete esterna, l'angolatura delle rampe e il linguaggio architettonico sono codificati in quest'unico elemento che, insieme con altri, crea la rotonda. Per l'architetto è stato un vero sollievo evitare, per una volta, la tirannia della composizione. *(Arne Henriksen)*

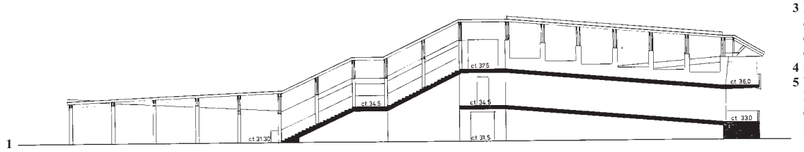
1

2

1 Particolare dello sviluppo del sistema di copertura.
2 Veduta generale. La stazione si inserisce in un sito ricco di dislivelli. Per creare il raccordo con il piano del ferro il progettista ha quindi optato per un articolato sistema di rampe e scale, attraverso il quale si realizza una sorta di "passeggiata architettonica". Elemento architettonicamente dominante è il corpo cilindrico della rotonda.
3 Planimetria.

1 *Detail of the development of the roof system.*
2 *General view. The station fits into a site that has a rich variety of ground levels. To create the connection with the rail level, the architect therefore opted for an articulated system of ramps and stairs, through which a sort of "architectural promenade" is created. The architecturally predominant feature is the cylindrical rotunda building.*
3 *Site plan.*

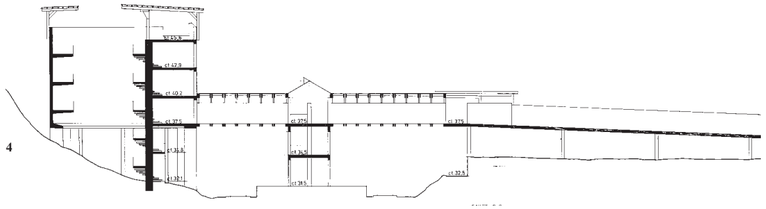
Domus 810 Dicembre *December* '98



1

1 Sezione longitudinale della tettoia e della scala coperta.
2 Veduta a cannocchiale di un percorso interno.
3 La rampa a spirale all'interno della rotonda, nella quale è inserita anche una scala elicoidale.
4 Sezione trasversale sulla rotonda.
5 Veduta dal basso della rotonda. La struttura cilindrica è realizzata in cemento, la copertura in legno.

***1** Longitudinal section of the shed and of the covered stairs.*
***2** Telescopic view of an inner route.*
***3** The spiral ramp in the rotunda, into which a spiral staircase is also inserted.*
***4** Cross-section of the rotunda.*
***5** View of the rotunda from below. The cylindrical structure is built of concrete and the roof is in wood.*



4

5

In the "stroll-gardens" *of Japanese gardens landscapes, the wandering guest was led through the garden in a very particular way. The landscape design was planned in minute detail, so that the visitor's view of the garden and its buildings would always be changing position and angle. Unlike the more introvert and contemplative gardens, it was the sauntering through a man-made landscape that was the essential and special experience.*
Le Corbusier had a similar dream when he was commissioned to build the famous Villa Savoye. He called the house "une promenade architecturale" (an architectural walk). Le Corbusier wanted to create a wealth of architectural expressions through a 'wandering' ramp and stairs, where simple but sculptural architectural forms continued to reveal themselves in a new way. At Slependen Station in Bærum, outside Oslo, there was a similar possibility of creating an "architectural walk". The landscape was very dramatic, with its steep incline and large variety of plateau levels. To bring all the connecting paths down to the station's platform, it was necessary to have both stairs and ramps. With this starting point, the architect was able to create constructions and patterns of movement where the strolling public could be given a great variation of architectural experience. Thus the station at Slependen has a number of free-standing buildings – a straight and curved ramp, a rotunda, a stairwell, a ramp/stairwell, and two bridges. All have their individual architectural hierarchies with a related formal aspect and material expression. The form is clearly inherited from vernacular timber architecture in Norway: the heavy notched log and the light post and beam structures. The concrete is the heavy, reposing construction, while the wood structures are the light and active parts. In the landscape the building looks authoritative and calm, with its exterior of untreated concrete, and a vividly coloured interior. The rotunda, with its spiral ramp of black 'moving' concrete elements, is a very special construction. It "builds itself" with the help of a single concrete unit, in which lies the entire building's form and structure, coded as in a gene. The curve of the exterior wall, the angle of the ramp, and the architectural expression, are coded in this single element which, with many more, combines to create the rotunda. For the architect it was a relief – for just this once avoid composition's tyranny. (Arne Henriksen)

2

3

Kristin
Jarmund

NORGE

Fotografie di Kim Müller

Photographs by Kim Müller

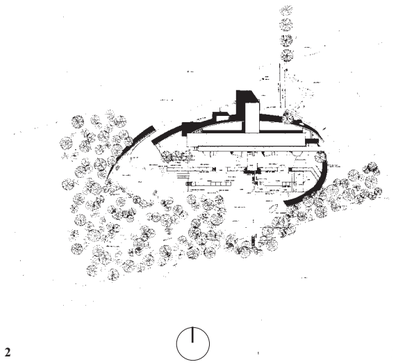
Asilo nido, Stensby, Oslo

Nursery school, Stensby, Oslo

Progetto: Kristin Jarmund
Collaboratori: Ola Helle, Bent Aaby, Gro Eileraas
Direzione progetto: AFBE - Ingrid Hildrum
Direzione lavori: Svendby Byggconsult A/S – Arn Waaler
Strutture: Seim & Hultgreen A/S
Illuminotecnica: elconsult-team A/S
Impiantistica: Andersen & Jonsson A/S
Progettazione paesaggistica: 13.3 Landskaparkitekter A/S

Project: Kristin Jarmund
Collaborators: Ola Helle, Bent Aaby, Gro Eileraas
Project management: AFBE - Ingrid Hildrum
Building management: Svendby Byggconsult A/S – Arn Waaler
Structual engineering: Seim & Hultgreen A/S
Lighting: elconsult-team A/S
Systems: Andersen & Jonsson A/S
Landscape design: 13.3 Landskaparkitekter A/S

Nel 1991 l'amministrazione provinciale di Akershus invitò lo studio a partecipare al concorso per un nuovo asilo nido destinato ai figli dei dipendenti dell'ospedale di Stensby, circa 11 chilometri a nord di Oslo. Lo studio vinse il concorso e il progetto fu realizzato con poche modifiche.
Il sito dell'asilo nido rappresenta la parte meridionale dell'area occupata dall'ospedale. L'area è immersa nell'"ambiente ospedaliero" per due motivi: le grandi dimensioni dell'ospedale e la piattezza del paesaggio, senza particolare vegetazione che faccia da schermo. Inoltre la strada di accesso all'asilo nido doveva passare direttamente all'interno dell'area ospedaliera. Questi vincoli resero più importante che mai creare un edificio che offrisse ai bambini un "mondo tutto loro", indipendente dall'atmosfera alquanto ostile dell'ospedale.
Il progetto prevede un muro di protezione che dà la significativa sensazione di un asilo nido che "si separa" dall'ospedale. Il muro abbraccia il paesaggio e fa della zona all'aperto destinata ai bambini una parte naturalmente integrante della costruzione. Il progetto è costruito per contrasti tra elementi architettonici. Nella contrapposizione tra fronte e retro, tra aperto e chiuso, tra piccole dimensioni e grande scala e attraverso l'uso dei colori primari abbiamo voluto offrire stimoli all'esperienza visiva dei bambini.
L'asilo nido comprende quattro reparti, per una superficie complessiva di 572 metri quadrati. Tutti i reparti sono collegati da una zona comune, che costituisce il centro di questa "società in miniatura". La luce settentrionale che viene dall'alto attraverso una sequenza di finestre crea un'atmosfera di calma e di tranquillità che precede l'ingresso alle zone destinate al gioco.
Lungo la zona comune corre una spina di servizio, con bagni, cucina, ripostigli e sala d'attesa per i genitori. Dopo il passaggio dalla spina di servizio alle aree di attività, l'edificio acquista maggiore leggerezza. Il lato meridionale è più frammentato e il sole penetra attraverso grandi finestre. La vista spazia sull'area destinata al gioco e sul bosco che le fa da sfondo.
A ciascuno dei quattro reparti è stata attribuita un'identità specifica tramite un'immagine autonoma, di differente colore e forma. I "contenitori per giocare" penetrano nella parete di vetro e si estendono nella zona destinata al gioco. Contemporaneamente offrono spazio coperto lungo la parete meridionale.
Gli uffici per il personale, la "sala degli adulti" e la sauna sono collocate in un corpo indipendente a due piani. Il volume si proietta oltre l'edificio principale come un ponte di comando.
La copertura e la tettoia sono costruzioni di legno, come la parete che fa da muro portante esterno sul lato settentrionale. A sud il tetto è sostenuto da pilastri di legno laminato, a vista sulla fronte insieme con specchiature leggere di vetro e pannellature da 5 centimetri. La parete e le quattro zone destinate al gioco sono progettate in Leca, trattate e dipinte all'interno e all'esterno. *(Kristin Jarmund)*



2

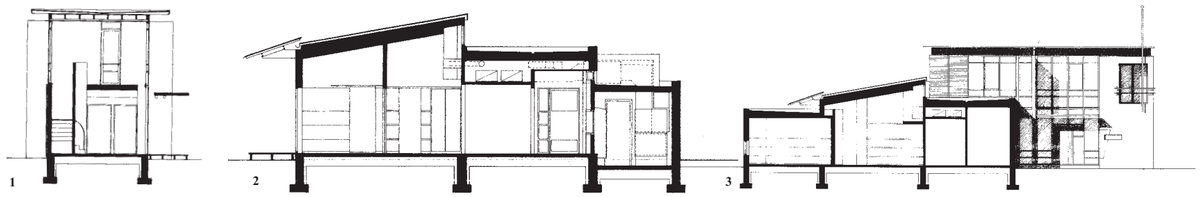
3

In 1991 Akershus County Council *invited the office to enter a competition for a new staff nursery at Stensby hospital, 7 miles north of Oslo. The competition was won by the office, and the project was realised with only small adjustments.*
The nursery site represents the southern part of the hospital area. The area is dominated by two main features: the large scale of the hospital, and the flatness of the landscape which has no particularly shielding vegetation. At the same time the access road to the nursery had to go right through the hospital precinct. These conditions made it most important to create a building which provides a "children's own world", independent of the rather hostile hospital atmosphere.
The project is designed with a protecting wall which offers the significant experience of the nursery "turning away from" the hospital. The wall embraces the landscape and makes the children's outdoor area a natural and integrated part of the house. The project is made up of architecturally created contrasts. In the differences between front and back, open and closed, small and large scales, and by contrasting primary colours, we wanted to stimulate the children's visual experience.
The nursery contains 4 departments and its total area is 572 sq.m. All departments are equally connected to a common area which forms the hub of the "mini society". North light from high level clerestory windows creates a tranquil atmosphere around the play areas.
A service 'spine' runs along the common area and contains washrooms, wc's, kitchen, storage rooms and a parents waiting area. Once through the service 'spine' into the activity areas of the building, one is greeted by a much lighter quality. The south face is more fragmented and the sun pours through large windows. The views stretch towards the play area and the forest beyond.
Each of the 4 departments is given its own identity through a self-contained shape, each in a different colour and form. The "play boxes" penetrate the glass wall and extend into the play area whilst also providing a protected playground along the south wall. The staff office, "the adult room", and the wet-room are positioned in their own two-storey volume which projects beyond the main building like a "captain's bridge".
The roof and baldachin are wooden constructions with a load-bearing outside wall to the north. To the south the roof is supported by laminated wooden pillars, exposed at the front, together with light frontfields in glass and panelling. The wall and the four playhouses are designed in Leca, rendered and painted both inside and out. (Kristin Jarmund)

1

1, 3 Vedute generale e di dettaglio del fronte principale.
2 Planimetria. L'asilo nido, destinato ai figli dei dipendenti dell'ospedale di Stensby, è situato nella zona sud dell'area ospedaliera. Un sistema di muri lo protegge dal contesto e definisce gli spazi per il gioco all'aperto.

1, 3 *General and detailed view of the main front.*
2 *Site plan. The nursery school, for the children of Stensby Hospital staff, is situated in the south part of the hospital area. A system of walls protects it from its surroundings and defines its outdoor play spaces.*

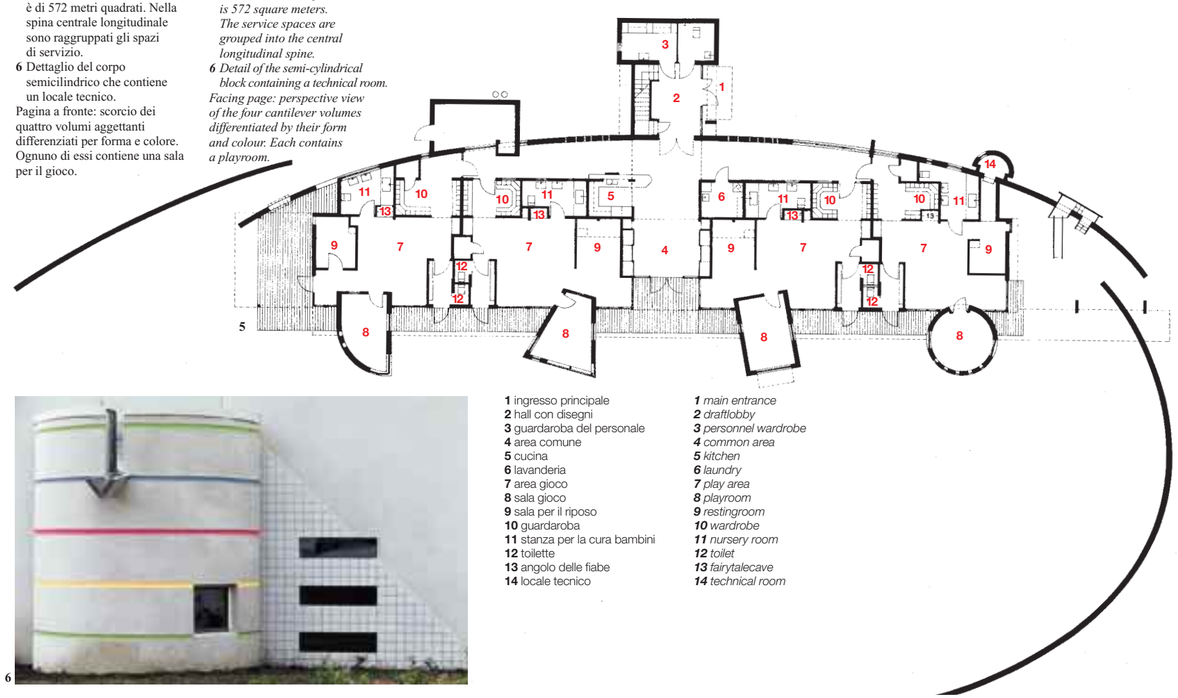


1 2 3

4

1-3 Sezioni.
4 Il fronte nord con l'ingresso principale.
5 Pianta. La superficie totale è di 572 metri quadrati. Nella spina centrale longitudinale sono raggruppati gli spazi di servizio.
6 Dettaglio del corpo semicilindrico che contiene un locale tecnico.
Pagina a fronte: scorcio dei quattro volumi aggettanti differenziati per forma e colore. Ognuno di essi contiene una sala per il gioco.

1-3 *Sections.*
4 *The north front with main entrance.*
5 *Plan. The total surface is 572 square meters. The service spaces are grouped into the central longitudinal spine.*
6 *Detail of the semi-cylindrical block containing a technical room.*
Facing page: perspective view of the four cantilever volumes differentiated by their form and colour. Each contains a playroom.



5

6

1 ingresso principale
2 hall con disegni
3 guardaroba del personale
4 area comune
5 cucina
6 lavanderia
7 area gioco
8 sala gioco
9 sala per il riposo
10 guardaroba
11 stanza per la cura bambini
12 toilette
13 angolo delle fiabe
14 locale tecnico

1 *main entrance*
2 *draftlobby*
3 *personnel wardrobe*
4 *common area*
5 *kitchen*
6 *laundry*
7 *play area*
8 *playroom*
9 *restingroom*
10 *wardrobe*
11 *nursery room*
12 *toilet*
13 *fairytalecave*
14 *technical room*

Askim
Lannto

NORGE

Fotografie di Jiri Havran

Centro d'informazione sulla natura, Fetsund

Progetto: Askim Lannto – Jens Petter Askim, Niels Marius Askim, Lars Lantto
Supervisione progetto: Fetsund Lenser – Kristen Bjerke (costruzione), Guri Langholm (esposizione)
Strutture: Kai Werner Ystreng
Impiantistica elettrica: Per Ydemark A/S
Impiantistica idraulica: Lars Myhre
Allestimento: Askim Lannto
Committente: Fetsund Lenser

Photographs by Jiri Havran

Center for nature information, Fetsund

Project: Askim Lannto – Jens Petter Askim, Niels Marius Askim, Lars Lantto
Project supervision: Fetsund Lenser – Kristen Bjerke (construction), Guri Langholm (exhibition)
Structural engineering: Kai Werner Ystreng
Electrical systems: Per Ydemark A/S
Hydraulic systems: Lars Myhre
Exhibition design: Askim Lannto
Client: Fetsund Lenser

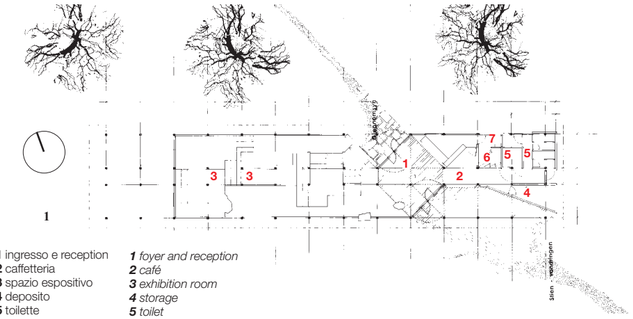
1 Il fronte laterale. L'edificio si trova nell'area del fiume Glomma, in un paesaggio estremamente mutevole a causa dei continui cambiamenti del corso dell'acqua. Le pareti sono state concepite come un assemblaggio di pannelli che, in caso di inondazione, possono essere smontati e fatti asciugare.
2 Veduta da nord. Il tetto ad ali pare aprirsi verso la natura circostante.

1 *The lateral front. The building is situated in the Glomma river area, in a landscape subject to extreme changes due to the continuously altered course of the water. The walls are conceived as an assemblage of panels which, in the event of flooding, can be dismantled and dried.*
2 *View from north. The winged roof seems to open itself to the surrounding nature.*

Domus 810 Dicembre *December* '98

'Fet' in antico norvegese significa "dove l'acqua incontra il mare". Il fiume è da tempo immemorabile il paesaggio del delta in cui il Glomma entra nel lago Yyeren, nel più vasto delta interno dell'Europa settentrionale. Enormi quantità di sabbia fine vengono trasportate dal fiume, depositate a formare grandi banchi di sabbia, scavate e di nuovo depositate dalla forza dell'acqua, in modi differenti con il passare delle stagioni. Di volta in volta sommerso ed essiccato, il paesaggio si ricrea continuamente, in un processo di incessante mutamento. In questo mutevole panorama una grande varietà di animali e di piante ha trovato un habitat ideale.
Il fiume come via commerciale e punto di incontro costituisce l'origine di un insediamento presso lo stretto, di cui il trasporto dei tronchi per galleggiamento costituisce la fonte di reddito. La barriera di tronchi di Fetsund è un fenomeno di cultura tecnica e industriale che implica alcune installazioni permanenti a terra e una diga di tronchi che si estende per un chilometro e mezzo nell'acqua. I semplici capannoni rivestiti di assi e con il tetto di lamiera danno all'ambiente costruito preesistente un carattere effimero, mentre i pali nel fiume e le massicce costruzioni di tronchi sulla diga si contrappongono ai continui cambiamenti dinamici del fiume. Il lotto destinato al Centro d'informazione sulla natura si trova nel punto in cui la costruzione della diga incontra il parco naturale di Nordre Yyeren.
La struttura dell'edificio, in tronchi massicci, riflette il ritmo e la funzione dei pali nella loro qualità di riferimento spaziale nel letto del fiume, mentre la costruzione delle pareti come zone a pannelli, aperture per la luce e passerelle sull'acqua, composte in un volume regolare, dà alla faccia-

2



1 ingresso e reception
2 caffetteria
3 spazio espositivo
4 deposito
5 toilette
6 cucina
7 ripostiglio

1 *foyer and reception*
2 *café*
3 *exhibition room*
4 *storage*
5 *toilet*
6 *kitchen*
7 *storage*

ta un ritmo e una varietà che riflettono il carattere cangiante del paesaggio del delta. Il tetto dà una sensazione di apertura, testimoniando che le vere ragioni dell'edificio si trovano al di fuori di esso. I piani e gli elementi espositivi sono costruiti come elementi secondari, nettamente separati dalla costruzione principale, e possiedono un carattere effimero, non finito, che consente le trasformazioni nel tempo. La parete esterna, grazie alla divisione in zone, può essere smontata nelle sue componenti per farle asciugare in caso di inondazione. Questo accorgimento rende anche possibile la sostituzione degli elementi e l'allestimento di installazioni esterne, favorendo la partecipazione del pubblico e facendo apparire le facciate mutevoli nel tempo. Sono stati progettati semplici accessori resistenti al lungo uso e ai cambiamenti, che riflettono la tradizione costruttiva della zona della diga. *(Askim/Lantto)*

'Fet' is Old Norse and means *"where water meets land". The river has since time immemorial formed the landscape where the Glomma enters the Ŷyeren lake, in Northern Europe's largest inland delta. Enormous quantities of fine-grained sand are carried by the river, deposited to form large sand banks, dug out and deposited again by the forces of the river – in different ways with the passing of the seasons. From flood to drought the landscape is continuously recreated, in a process of incessant change. In these changing surroundings, a wide variety of plants and animals have found an ideal habitat.*
The river as a trade route and meeting point represents the origin of the strait settlement, with timber floating as its source of income. Fetsund timber boom is a technical and industrial cultural landmark with a number of permanent installations on land and a timber boom that reaches 1,5 kilometers out into the water. The simple board-clad sheds with tin roofs give the existing building environment a temporary character, while the poles in the river and the sturdy timber constructions on the booms contrast with the continuous changes and movements of the river. The plot occupied by the Center for nature information lies at the point where the boom installations meet the Nature Reserve of Nordre Ŷyeren.The building's structure, in sturdy timber, reflects the rhythm and function of the poles as landmarks in the riverbed, while the construction of the walls as paneled areas, openings for light and water boards, assembled within a regular volume, give the facade a rhythm and variation which reflect the changing character of the delta landscape. The roof conveys openness, witnessing that the real motive behind the building can be found outside it.
The floors and exhibition spaces are built as secondary elements, clearly separated from the chief construction of the building, and have a temporary, unfinished character which allows for changes over time. Thanks to the division of the external wall into areas, it can be partially disassembled for drying in the event of flooding. This also makes it possible to change the elements and to mount outdoor installations, eliciting the participation of the public and making the facades appear mutable over time. Simple accessories to resist extensive use and change have been designed, reflecting the building traditions at the boom. (Askim/Lantto)

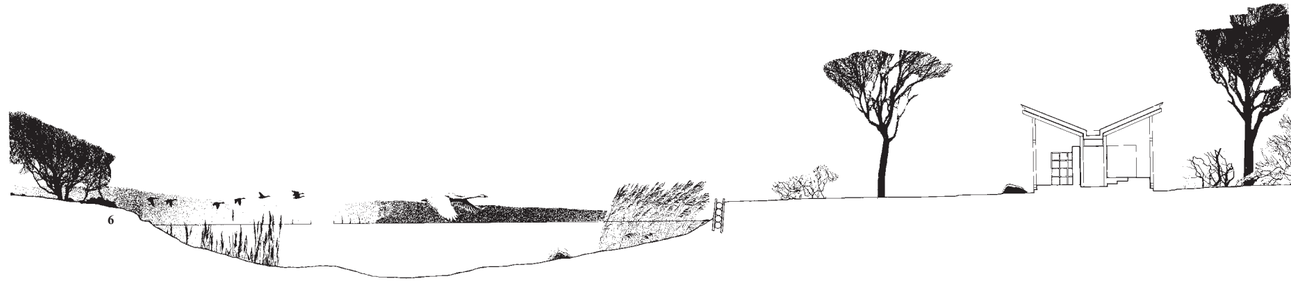
3

4

1 Pianta.
2 Veduta da ovest.
3 Particolare della struttura in legno. La composizione a moduli della parete agevola la sostituzione di elementi e l'apertura per eventuali installazioni esterne.
4 Scorcio di un locale interno verso l'ingresso.
5 Particolare della testata da cui si intravvedono gli spazi espositivi.
6 Sezione trasversale del padiglione e del terreno adiacente.

1 *Plan.*
2 *View from west.*
3 *Detail of wood structure. The modular composition of the wall facilitates replacement of units and opening for external installations if necessary.*
4 *Perspective view of an inner room towards the entrance.*
5 *Detail of the end wall from which the exhibition spaces can be glimpsed.*
6 *Cross-section of the pavilion and of the adjacent land.*

2



6

5

Jensen
& Skodvin

NORGE

Fotografie di Jensen & Skodvin

Photographs by Jensen & Skodvin

Aree di sosta e servizi lungo strade di montagna, Oppland e Sogn og Fjordane

Tourist parking areas and services along mountain roads, Oppland and Sogn og Fjordane

Progetto: Jensen & Skodvin – Jan Olav Jensen (responsabile del progetto)
Collaboratori: Børre Skodvin, Annelise Bjerkan, Torunn Goldberg, Torstein Koch, Erik Langdalen, Alma Oftedal

Project: Jensen & Skodvin – Jan Olav Jensen (project chief)
Collaborators: Børre Skodvin, Annelise Bjerkan, Torunn Goldberg, Torstein Koch, Erik Langdalen, Alma Oftedal

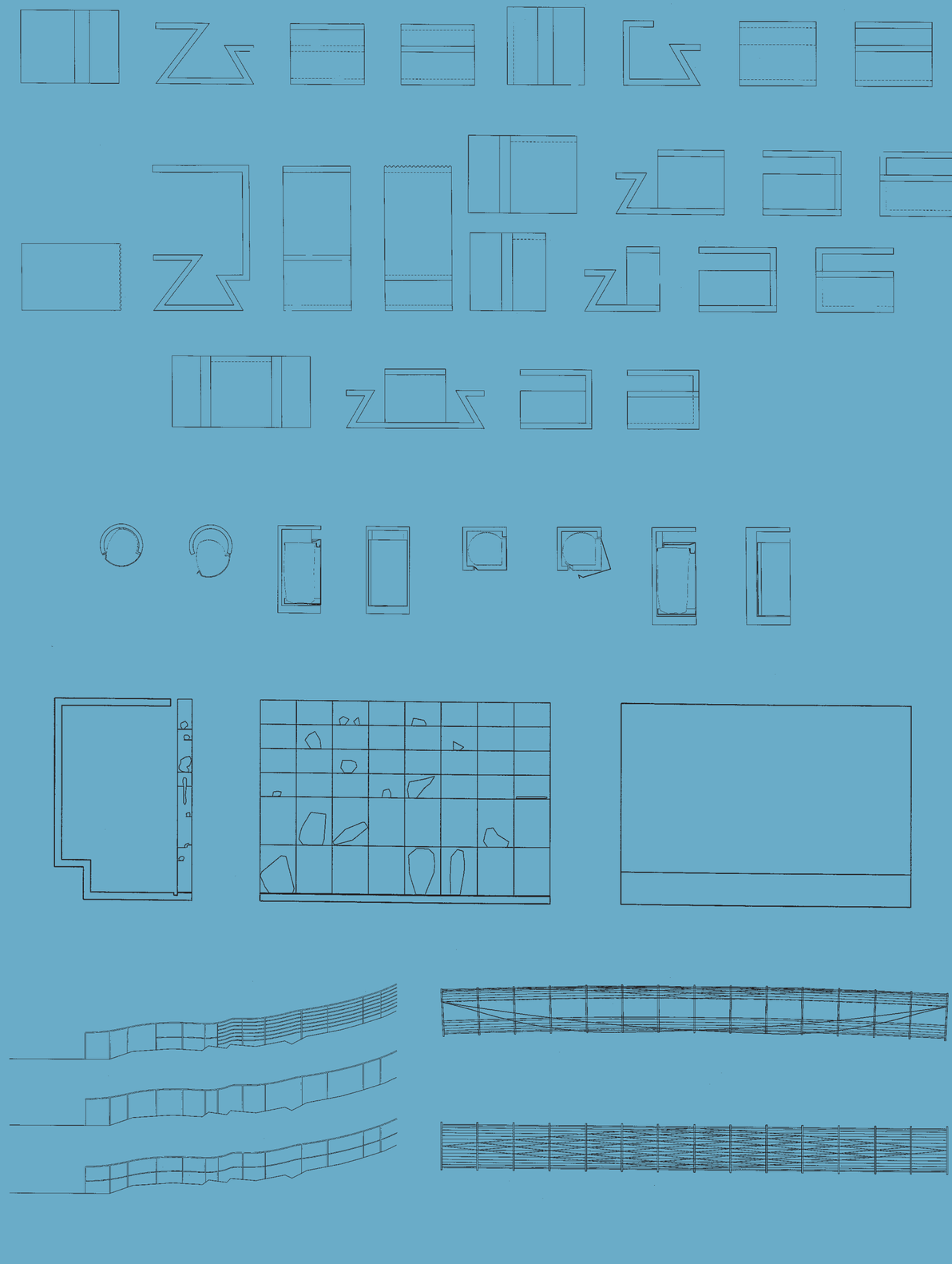
1

Il "Progetto turismo" è stato varato negli anni recenti sotto gli auspici del Ministero dei Trasporti norvegese in varie province. Scopo del progetto è correggere la relativa carenza di servizi per chi si sposta lungo i più frequentati percorsi turistici. In ogni provincia i rappresentanti locali hanno scelto il tipo di progetto e premiato gli elaborati.
Nel 1995 è stato bandito un concorso a inviti per il progetto di aree di sosta attrezzate nelle province di Oppland e Sogn og Fjordane. Il progetto qui presentato è il risultato di un elaborato per quel concorso. Della realizzazione del progetto sono stati incaricati quattro studi di architettura del paesaggio. Qui si parlerà solo del lavoro realizzato dal nostro studio.
Il sito del progetto costeggia la Sognefjellsvegen da Lom a Gaupne e la Strynefjellsvegen da Grotli a Oppstryn. Le due strade costituiscono un itinerario particolarmente apprezzato dagli automobilisti, poiché si snodano lungo tipici paesaggi montani norvegesi e offrono in sé interessanti qualità architettoniche.
I progetti previsti, alcuni dei quali sono stati completati, si riferiscono a una vasta gamma di programmi, dallo sviluppo di nuovi elementi da collocare lungo il percorso (segnaletica, parapetti, sistemi informativi, arredo) alla costituzione di aree di sosta e punti di fermata.
Il progetto è stato fondato e sviluppato a due distinti livelli topologici:
1. Interventi locali (punti di fermata) determinati, dal punto di vista geometrico, dal singolo sito e quindi irripetibili (pavimentazione delle aree di sosta ecc.). Questo genere di progetti presenta un'ampia tolleranza geometrica e consente scelte formali libere senza pregiudizio per la funzionalità.
2. Oggetti generici che possono essere prodotti in serie e utilizzati in spazi diversi. La geometria di questi oggetti dipende dalla funzione e quindi la gamma della tolleranza si riduce (arredi, parapetti, spazi di riposo ecc.). Questi oggetti non dipendono dal sito e possono essere collocati liberamente. Nel complesso rappresentano un catalogo di elementi da utilizzare per soddisfare ogni esigenza.
I progetti in generale sono un tentativo di ordinare il paesaggio in vari modi, in particolare aggiungendo elementi che svelano le geometrie della natura. *(Jensen & Skodvin)*

The "Tourism Project" *has been undertaken in recent years under the auspices of the Norwegian Department of Transportation in a number of districts. The aim of the project is to rectify the relative absence of services for travellers along the most popular tourist routes. Local representatives in each district have chosen the type of project and awarded the commissions. In 1995, an invited competition was conducted for the design of rest area amenities in the districts of Oppland and Sogn og Fjordane. The project presented here is the product of the commission which resulted from this competition. Four architecture/landscape firms were commissioned for the project. This presentation comprises only the work produced by our office. The project area lies along Sognefjellsvegen from Lom to Gaupne, and along Strynefjellsvegen from Grotli to Oppstryn. These roads provide an especially attractive route for motorists, running through archetypical Norwegian mountain landscapes, and represent interesting architectural qualities in themselves.*
The planned projects, some of which have reached completion, treat a broad spectrum of programmes, from the development of new roadside elements (signposts, railings, information systems, furniture) to the establishment of rest areas and stopping points.
The project has been founded and developed at two distinct topological levels:
1. Localized works (stopping points) which are geometrically determined by each site, and thus cannot be repeated (rest area floors, etc.). This kind of project allows for large geometric tolerance, and can be formed freely without affecting functionality.
2. General objects which can be produced serially and employed in various places. These objects relate geometry to function, thus reducing its range of tolerances (furnishings, railings, rest rooms, etc.) These objects are not dependent on locality, and can be placed freely. Taken as a whole, they represent a 'catalogue' of elements that can be employed to meet any requirement.
The projects in general are an attempt to clarify the surrounding landscape in a number of ways, primarily by supplementing elements that reveal geometries of nature. (Jensen & Skodvin)

1 Uno degli interventi nell'area di sosta Liasanden.
Pagina a fronte: abaco di diversi elementi di arredo progettati per essere collocati nelle varie situazioni ambientali a seconda delle necessità: sedute con tavolo, portarifiuti a pianta circolare e quadrata, espositore per minerali, parapetti e un ponte pedonale resistente al carico della neve.

1 One of the operations in the Liasanden parking area.
Facing page: diagram of different furniture units designed to be placed in the various environmental situations according to necessity: seats with table, round and square rubbish bins, display-stand for minerals, parapets and a footbridge resistant to the weight of snow.



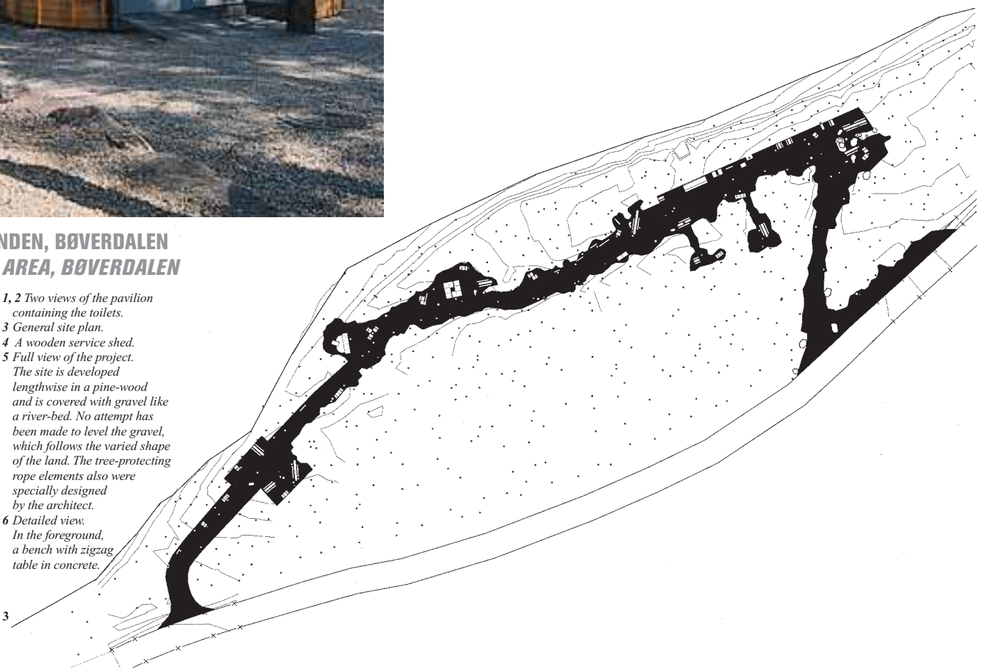
1

2

AREA DI SOSTA LIASANDEN, BØVERDALEN
LIASANDEN PARKING AREA, BØVERDALEN

1, 2 Due vedute del padiglione che ospita le toilette.
3 Planimetria generale.
4 Una tettoia di servizio in legno.
5 Panoramica dell'intervento. Il sito si sviluppa in lunghezza in una pineta ed è ricoperto di ghiaia come il letto di un fiume. Non è stata fatta alcuna operazione per livellare la ghiaia che segue l'andamento variato del terreno. Anche gli elementi in corda a protezione degli alberi sono stati appositamente progettati dall'architetto.
6 Veduta di dettaglio. In primo piano, una panca con tavolo a zig-zag in cemento.

1, 2 *Two views of the pavilion containing the toilets.*
3 *General site plan.*
4 *A wooden service shed.*
5 *Full view of the project. The site is developed lengthwise in a pine-wood and is covered with gravel like a river-bed. No attempt has been made to level the gravel, which follows the varied shape of the land. The tree-protecting rope elements also were specially designed by the architect.*
6 *Detailed view. In the foreground, a bench with zigzag table in concrete.*



3

6

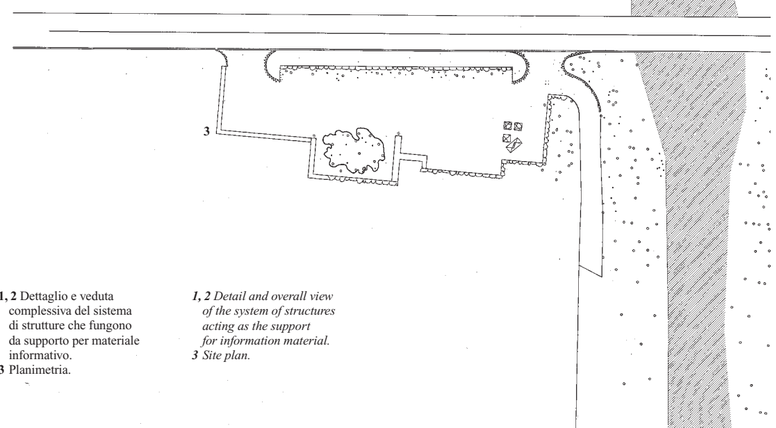
4

5

1

PUNTO DI INFORMAZIONE OPPSTRYN
OPPSTRYN INFORMATION POINT

2

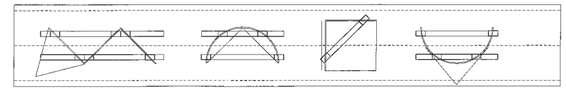


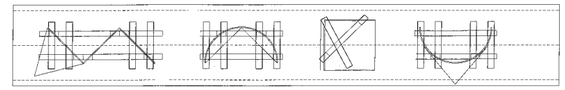
3

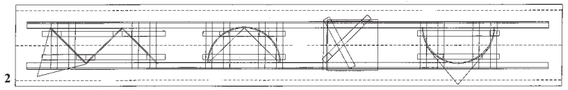
1, 2 Dettaglio e veduta complessiva del sistema di strutture che fungono da supporto per materiale informativo.
3 Planimetria.

1, 2 *Detail and overall view of the system of structures acting as the support for information material.*
3 *Site plan.*

1







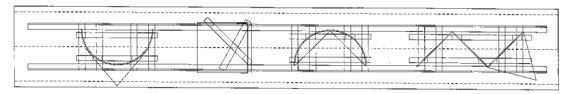
2

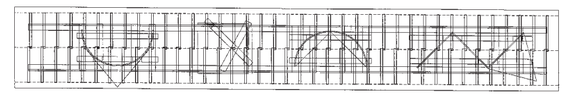
3

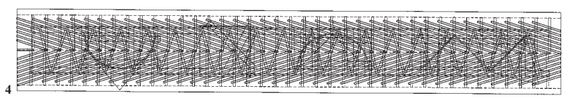
PUNTO DI INFORMAZIONE VÅGÅMO
VÅGÅMO INFORMATION POINT

1, 3 Vedute prospettica e frontale. L'intervento è collocato all'estremità di una penisola sul lago Vågåmo, nel punto che consente la vista più ampia sulla valle e sull'acqua.
2, 4 Il sistema strutturale in sequenza progressiva.

1, 3 *Perspective and front view. The operation is located at the end of a peninsula on Lake Vågåmo, on the spot with the widest view over the valley and waters.*
2, 4 *The structural system in a progressive sequence.*







4

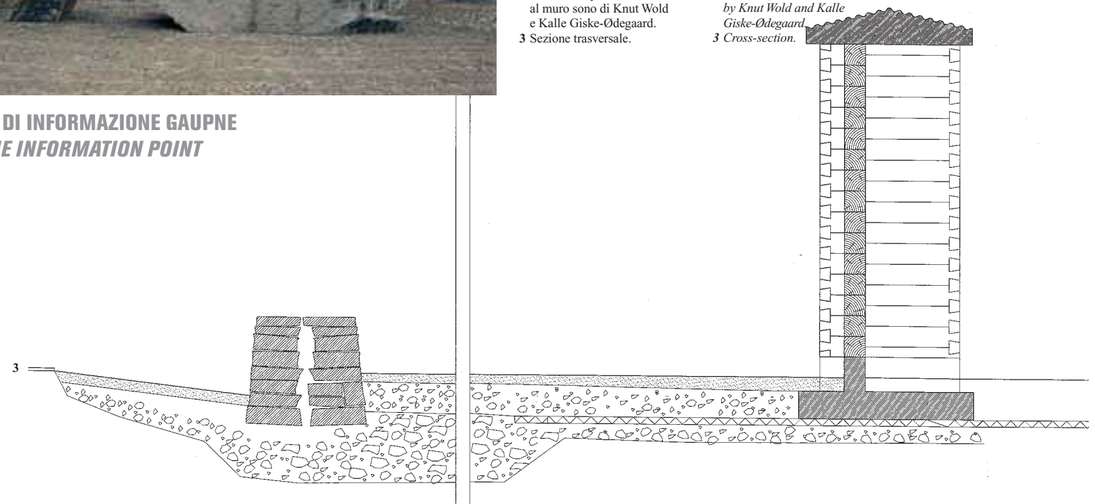
1

2

1, 2 Vedute generale e di dettaglio. Si tratta di un muro "a fisarmonica" realizzato in tronchi di pino, lungo 37 metri e alto 2,4: la monotonia del materiale è voluta per avere un supporto neutro ai contenitori espositivi. La copertura è in elementi prefabbricati di cemento. Le sculture posizionate davanti al muro sono di Knut Wold e Kalle Giske-Ødegaard.
3 Sezione trasversale.

***1, 2** General and detailed views. It comprises a 'concertina" wall built with pine trunks 37 meters long and 2.4 high; the monotony of the material is deliberate, so as to provide a neutral support to the display containers. The roof is made of prefabricated concrete units. The sculptures positioned in front of the wall are by Knut Wold and Kalle Giske-Ødegaard.*
***3** Cross-section.*

PUNTO DI INFORMAZIONE GAUPNE
GAUPNE INFORMATION POINT



3

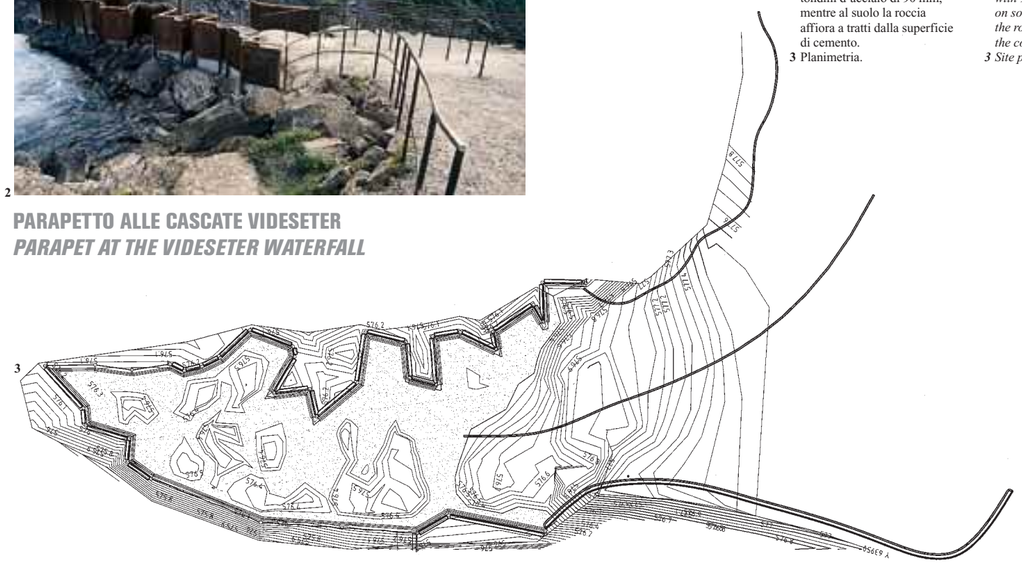
1

2

1, 2 Vedute dell'intervento che definisce un belvedere sul precipizio delle cascate. La ringhiera è realizzata con tondini d'acciaio di 90 mm, mentre al suolo la roccia affiora a tratti dalla superficie di cemento.
3 Planimetria.

***1, 2** Views of the operation which defines a belvedere on the precipice above the waterfall. The railing is made with 90 mm steel rods, whilst on some points of the ground the rock rises through the concrete.*
***3** Site plan.*

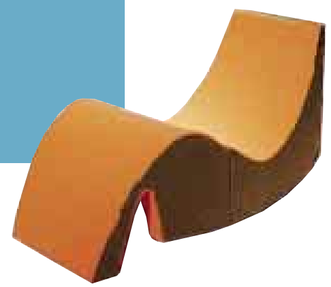
PARAPETTO ALLE CASCATE VIDESETER
PARAPET AT THE VIDESETER WATERFALL



3

Domus 810 Dicembre *December* '98

NORGE



Testo di Peter Butenschøn

Text by Peter Butenschøn

Esiste un design norvegese?

Is there a norwegian design?

1 Sitti, seggiolone che 'cresce' un altezza per adeguarsi alla crescita e alle fasi dello sviluppo del bambino, design Peter Opsvik per Stokke (foto Terje Agnalt).
2 Sedute per meditazione Yme e Mir la cui forma si ispira a quelle della coda di una balena e delle ali di un'aquila, design Eirik Balavoine per Hove Møbler.
3 Breeze, seduta reclinabile da utilizzare negli ambienti domestici o all'esterno, design Kristin Sæterhaug & Kaja Kosonen Geiran (foto Terje Agnalt).

***1** Sitti, the baby-chair that 'grows' higher by stages to adjust to the child's phases of development, design Peter Opsvik for Stokke (photo Terje Agnalt).*
***2** Yme and Mir, meditation chairs, the shape of which is inspired by that of a whale's tail and of an eagle's wings, design Eirik Balavoine for Hove Møbler.*
***3** Breeze, reclining seat for use in domestic interiors or outdoors, design Kristin Saeterhaug & Kaja Kosonen Geiran (photo Terje Agnalt).*

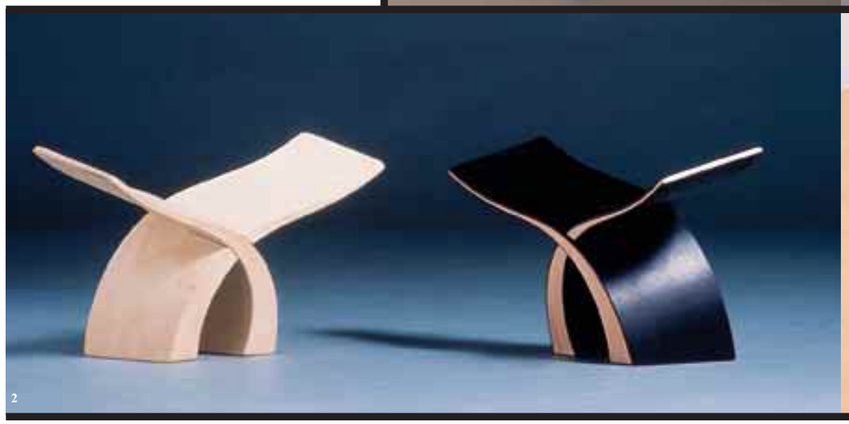
4 Rotor, elemento divisore caratterizzato da una sorta di piolo per appendere che può essere posizionato liberamente nei diversi vani circolari, design Andreas Engesvik (foto Terje Agnalt).
5 Fold, sedia per bambini che si piega fino a diventare un unico elemento piano facilmente riponibile, design Lars Tørresen (foto Terje Agnalt).
6, 7 Oggetti in vetro della serie The Five SenseS realizzati con la tecnica della stampa in serigrafia nel vetro su progetto di Cathrine Maske, 1997 (foto Maj Langhelle) .

***4** Rotor, a divider unit characterised by a sort of stump so that it can be hung up and put freely in the various circular spaces, design Andreas Engesvik (photo Terje Agnalt).*
***5** Fold, child's seat which folds to become a single flat unit that can be easily stored, design Lars Tørresen (photo Terje Agnalt).*
***6, 7** Glass objects in The Five Senses series, made with the technique of moulded silkscreen printing on glass, from a design by Cathrine Maske, 1997 (photo Maj Langhelle) .*

1

3

4


2

5

6

I designer norvegesi sono sempre rimasti fedeli a un'ininterrotta tradizione di arte popolare, che ha esercitato il suo influsso sulla forma e sulla scelta dei materiali e delle tecniche. Tradizionalmente c'è poca differenza tra l'artista che disegna l'arredamento e i professionisti che ne producono e montano i componenti. Il lavoro inizialmente compiuto dall'artigiano – il creatore della forma – è essenzialmente di modellazione e di costruzione, piuttosto che di produzione di abbozzi e schizzi seguiti da un disegno tecnico che faccia da base per la produzione in grande serie in qualche remota fabbrica kafkiana. Il risultato sono la forza intrinseca e la nitidezza del progetto, accompagnate comunque da una profonda coscienza delle esigenze tecniche della produzione e delle preferenze del mercato internazionale. Solo negli anni '70 il movimento delle arti applicate in Norvegia si frammentò, creando due categorie distinte: pezzi unici realizzati da artisti nel loro studio/laboratorio; e progetti e prototipi di industrial e furniture designer destinati alla produzione industriale. Molti artisti hanno deplorato questo strappo, considerandolo artificioso e potenzialmente dannoso. Hanno sottolineato la propria libertà d'azione, la libertà di passare da pezzi unici a prodotti di serie e viceversa, lavorando di anno in anno come artisti indipendenti oppure inseriti in un processo industriale. Non c'è da stupirsi che l'industria fosse meno entusiasta di questa ambiguità di ruolo. Il settore più forte dell'industria dei beni destinati all'utente finale, i produttori d'arredamento, ha mostrato un certo disagio a collaborare con questi designer indipendenti, disagio che certe aziende hanno superato molto lentamente.

Questi fattori, i legami con l'arte popolare e applicata, oltre alla difficoltà di collaborare a processi industriali, hanno reso più difficile per il design norvegese applicare e sviluppare i principi stabiliti dal fenomeno di successo internazionale del design scandinavo degli anni '50. D'altra parte si può sostenere che lo stretto legame con l'arte applicata ha costituito un vantaggio enorme, dato che l'arte applicata oggi costituisce la fonte principale del linguaggio originale del design nazionale.
In un mondo apparentemente ossessionato dalla produzione di massa di oggetti volgari, in cui il design e la qualità dei materiali sono messi fuori gioco dal superfluo, dall'incompleto e dal plagiato, la specifica tradizione del design norvegese può offrire qualcosa che unisce la schiettezza dei materiali al carattere innovativo del progetto.

Quando Peter Opsvik, anno dopo anno, aggiunge alla sua idea di seduta Balance una dimensione di freschezza e produce nuovi modelli, che integrano idee sempre nuove fondate sui suoi principi ergonomici, siamo testimoni di una feconda combinazione di valorizzazione dell'importanza dei materiali e coscienza delle esigenze di un'industria orientata al mercato, con risultati di vendita che danno un brivido di eccitazione. Sarebbe difficile immaginare una situazione simile nei più eleganti e discreti studi di progettazione d'arredamento dell'Europa meridionale. Quando i designer del vetro di Hadeland si muovono con evidente facilità da una fase di lavoro su pezzi unici a una di lavoro di grande serie per una catena di supermercati, non si preoccupano del dislivello qualitativo tra il pezzo unico e il contenitore sullo scaffale del supermercato. Uno scarto ci sarà certamente, ma minimo. Lo studio e la fabbrica seguono entrambi lo stesso imperativo: l'importanza della forma e della qualità.
La forza essenziale del design norvegese sta ancora nella sua capacità di esprimere ideali egualitari e democratici nella forma della produzione. Non c'è nella nostra storia una consistente élite urbana in grado di costituire un mercato per il design d'avanguardia; non c'è mai stato grande mercato per gli articoli esclusivi. Il design è stato soprattutto appannaggio della borghesia, per quanto i designer contemporaneamente si siano sentiti chiamati a un ruolo 'missionario' nella diffusione del vangelo degli "oggetti quotidiani più belli" e di una maggiore sensibilità per i materiali. C'è un filo rosso ininterrotto dal movimento Arts & Crafts e dal Bauhaus, attraverso il movimento sindacale

Domus 810 Dicembre *December* '98

1 Sistema di scaffalature Mer, realizzato in acciaio e legno compensato, design Tore Borgersen Design.
2 Divanetto Bonzo, un progetto di Ingrid Torkildensen, che ha utilizzato i rivestimenti tessili di Sari Syväluoma (© NorskForm).
3 Serie di accessori da cucina in legno disegnati da Sibjorn Windingstad .
4 Tavolo in cristallo con struttura in acciaio disegnato da Tore Borgersen.
5 Serie di sgabelli con struttura in legno compensato disegnati da Espen Voll.

***1** The Mer shelving system, made in steel and plywood, Tore Borgersen Design.*
***2** Bonzo small sofa, a design by Ingrid Torkildensen, who has used textile covers by Sari Syväluoma (© NorskForm).*
***3** A range of wooden kitchen accessories designed by Sibjorn Windingstad.*
***4** Glass table with steel frame, designed by Tore Borgersen.*
***5** Stools with plywood frame, designed by Espen Voll.*

1

6

6 Seduta realizzata interamente in legno con un meccanismo a incastro che la rende perfettamente pieghevole, design Merethe Gramstand.
7 2R, sedia con struttura in tubolare di acciaio, design Espen Voll (foto Terje Agnalt).
8 Kokong, sacca-contenitore termico per trasportare bambini, un progetto di Astrid Frisell.
9 Macchina per cucire progettata da Kathrine Lindholm per Husqvarna.

***6** Seating made entirely of wood, with a joint mechanism that allows it to fold perfectly, design Merethe Gramstand.*
***7** 2R, a chair with a tubular steel frame, design Espen Voll (photo Terje Agnalt).*
***8** Kokong, thermal container-bag for carrying children, a design by Astrid Frisell.*
***9** Sewing-machine designed by Kathrine Lindholm for Husqvarna.*

8

2

7

3

4

5

9

per lo Stato sociale e le riforme, fino al rispetto delle esigenze individuali e quotidiane; che si riflette nettamente nel progetto delle case, delle sedie e del vetro da tavola.
Il tratto distintivo del design norvegese è quindi una combinazione di tradizione progettuale e di ideali sociali: schiettezza dei materiali, raffinatezza artigianale, semplicità dei particolari, tocco sicuro nel progetto complessivo, coscienza ambientalista, chiarezza funzionale, rispetto dei principi ergonomici, facilità d'uso. Il lettore può stupirsi che l'elenco dei meriti dei designer norvegesi non li qualifichi per l'ammissione al paradiso internazionale dei designer, promosso dalle grandi testate patinate; ma serve comunque da ancoraggio in un mondo altrimenti caotico.
Negli anni '80 i designer norvegesi hanno celebrato il funerale del design scandinavo; il concetto venne dichiarato defunto, chiuso in una bara e calato nelle profondità del fiordo di Oslo. In seguito molti hanno considerato prematura la cerimonia, risultato di un'analisi errata. Dopo tutto ci vorrà molto tempo perché un Paese del design come la Norvegia diventi un attore abituale sul palcoscenico del design internazionale, se non costruirà sulle fondamenta di una tradizione riconosciuta e stimata.
Se la Norvegia trarrà qualche vantaggio dalla spesso aspra e selvaggia competizione tra i diversi Paesi, sarà a motivo della sua capacità di presentarsi come interprete fresca e non convenzionale dei valori proclamati per la prima volta negli anni '50 dal fenomeno del design scandinavo.
La forza del design norvegese oggi sta – ancor più che negli anni '50 e '60 – nella sua capacità di costruire una terza via. Gli altri due percorsi ci conducono a scenari noti: uno al mondo del design elitario, che propone mode fantasiose, innovazioni strabilianti e debolezze funzionali; e l'altro a un accumulo di volgarità prodotte in serie per essere consumate (e distrutte). Tra queste due vie c'è una zona che affronta seri problemi etici, in cui una nuova coscienza ecologica induce il designer a una nuova semplicità, alla volontà di assumersi le responsabilità implicite nella produzione, alla costante attenzione nell'uso economico dei materiali e alla nitidezza delle linee. La sfida più grande che il design norvegese deve affrontare consiste nel produrre soluzioni tecniche e progettuali originali per soddisfare le esigenze imposte da queste profonde convinzioni.
Esiste un design norvegese, una voce autentica che si faccia sentire al di là delle coste norvegesi? I giovani designer norvegesi dimostrano un atteggiamento di freschezza e di vigore. Non hanno l'intenzione esplicita di sviluppare una dimensione nazionale, non vogliono incidere la parola 'Norvegia' sul fondo di ogni sedia o di ogni coppa di vetro. E tuttavia si sentono obbligati a osservare gli imperativi del design norvegese, fondato su principi in grado di acquisire sempre maggiore importanza oltre le frontiere nazionali.

***Norwegian designers** have remained close to an unbroken folk-art tradition, which has exerted influence on form, on the choice of materials and techniques. There has been only a short distance between the artist who designs furniture and the people who produce its components and assemble them. The initial work done by the craftperson – the formgiver – is one of moulding and construction rather than the production of doodles and sketches before handing on technical drawings as the basis for long production runs in some remote Kafkaesque factory. The result is an inherent strength and purity of design, though accompanied by an acute awareness of technical production requirements and of international market preferences.*
It was not until the 1970s that the applied arts movement in Norway became fragmented, creating two separate categories: the one-off items made by studio/workshop artists; and projects and prototypes by industrial and furniture designers for industrial production. Many artists regretted this fragmentation, regarding it as both artificial and potentially damaging. They had valued their freedom of movement, the freedom to switch from original to serial items and back again, working seasonally as independent artists and as co-workers in an industrial process. It is hardly surprising that industry was less enthusiastic about this ambiguity of roles. And the most powerful segment of the finished goods industry, the furniture makers, may have developed a distaste for working with these maverick designers, and some firms have taken a long time to overcome that distaste. These factors, the links to folk and applied art, plus the uneasy alliance with industrial processes, may have made it more difficult for Norwegian design to apply and develop the principles established by the internationally acclaimed Scandinavian Design phenomenon of the 1950s. On the other hand, it can be argued that the close links to applied art were an enormous advantage, as applied art could now serve as a prime source for a distinctive national design idiom.
In a world apparently obsessed with mass production of

1 Diplomabus, progetto per un autobus urbano di medie dimensioni sviluppato da Sibjorn Windingstad nel 1993.
2 Tavolo realizzato in betulla, un progetto di Tore Borgersen Design, dimensioni cm 115x50x50.
3 The Volksi Bag, marsupio per bambini di circa un anno realizzato in lana e cotone, design Bodil Korshamn per Ullkorga.
4 Apparecchiature per verificare il grado di umidità della pelle, da utilizzare per scegliere la crema per il viso giusta per il proprio tipo di pelle, design Kathrine Lindholm.

***1** Diplomabus, project for a city bus of average size, developed by Sibjorn Windingstad in 1993.*
***2** Table made in birch wood, by Tore Borgersen Design, dimensions 115x50x50 cm.*
***3** The Volski Bag, a pouch for children aged about one, made in wool and cotton, design Bodil Korshamn for Ullkorga.*
***4** Equipment for checking the degree of skin humidity, to be used for choosing the right face cream for the woman's skin type, design Kathrine Lindholm.*

1

2

3

4

trivia, in which design and the quality of materials are obliterated by the superfluous, by half-finished and the borrowed, the peculiar Norwegian design tradition will be capable of offering something which combines honest materials and innovative design.
When Peter Opsvik, year after year, adds a fresh dimension to his Balance sitting concept and produces new models, incorporating yet more new ideas based on his ergonomic principles, what we are witnessing is a fruitful combination of insistence on the importance of materials and an awareness of the needs of a market-dependent industry for sales news that can generate a buzz of excitement. It would be hard to imagine a parallel situation in the more elegant, sheltered design offices of the furniture industry in Southern Europe. When the Hadeland glass designers move with apparent ease from a period of working on one-off items to a period of working on large-scale series for supermarket chains, they are not worried by the quality gap between the unikum and the vase on the supermarket shelf. There may be a gap, but it is minimal. The studio and the factory both observe the same overarching imperative – an emphasis on the value of form and quality.
The strength of Norwegian design still lies in its ability to express egalitarian and democratic ideals in the shape of production. We have had no large urban elite capable of creating a market demand for advanced design; there has been no big market for exclusive items. Design has primarily been the preserve of the middle classes, although designers have at the same time felt a commitment to the 'missionary' role of spreading the gospel of "more beautiful everyday goods" and the sensible use of materials.
There is an unbroken thread, from the Arts & Crafts movement and the Bauhaus, through the trade union movement to the welfare state ideals and social reform, to a respect for individual and everyday needs – reflected clearly in the design of houses, chairs, and the glass on the table.
The distinctive feature of Norwegian design is thus its combination of a design tradition with social ideals: the honest materials, the exquisite craftsmanship, the simplicity of detail, the sure touch in the overall design, the ecological awareness, the functional clarity, the compliance with ergonomic requirements, the obvious user-friendliness. It may strike the reader that this list of merits may not qualify Norwegian designers for admittance to an international designer heaven, marketed through the big glossies, but it can serve as a valuable anchorage in an otherwise chaotic world.
During the 1980s, Norwegian designers arranged a ceremonial funeral for Scandinavian Design; the concept was pronounced dead, placed in a coffin and lowered into the depths of the Oslo Fjord. Subsequently many have probably regarded the event as premature, resulting from an erroneous diagnosis. After all, it will take a lot for a design-nation like Norway to become an established player on the international design stage, unless it builds on a foundation of acknowledged and valued tradition.
If Norway is to derive any advantage from this often fierce and unfettered competition between nations, it may be due to its ability to present itself as a fresh and unconventional interpreter of the values launched in the 1950s by the Scandinavian Design phenomenon.
The strength of Norwegian design today lies – even more than it did in the 1950s and 1960s – in its concretization of a third way. The other two paths lead us to the already familiar: one to the elitist design world, featuring imaginative fashions, stunning innovations and functional weakness; and the other to a pile of mass-produced trivia for consumption (and destruction). Between these two paths is an area that poses serious ethical problems, in which a new ecological awareness urges the designer towards a new simplicity, a willingness to assume the responsibilities involved in production, and towards a continued emphasis on the economical use of materials and purity of line.
The major challenge faced by Norwegian design today is to produce striking technical and design solutions to meet the needs imposed by these strong convictions.
Is there such a thing as Norwegian Design, an authentic voice that deserves to be heard beyond Norway's shores? Young Norwegian designers display a fresh and invigorating approach. They have no explicit intention of pushing a national dimension, no urge to carve the word Norway on the back of every chair or glass bowl. They nevertheless find themselves obliged to observe Norwegian design imperatives, based on principles which can achieve a growing importance beyond their own borders.

Pubblicità per il ristorante Penna d'oca - Milano. Disegno di Tommaso Buzzi. *Domus,* gennaio 1928, pag. 44.
Advertisement for the Penna d'oca restaurant, Milan. Drawing by Tommaso Buzzi. Domus, *January 1928, p. 44.*

a cura di Gianmario Andreani

“Il disegno signorile. *Domus* 1930-40. Grafica per la pubblicità e l’arredo”.

Sergio Bracco.
Officina Edizioni, Roma, 1997
(pp. 207, Lit 40.000).

di Maria Garbari Clauser Può apparire futile o perlomeno poco significativa l’analisi di una rivista di architettura e arredamento attraverso la grafica per la pubblicità e l’arredo. Applicata a una rivista dei nostri giorni certamente lo sarebbe, data l’omologazione avvenuta anche in questo campo. Risulta al contrario particolarmente significativa se indaga inserzioni e pubblicità di una rivista degli anni ‘30, in particolare la *Domus* editata tra il 1928 e il ‘40. Allora l’analisi, a tratti divertita e leggera, come la materia giustamente richiede, riesce a definire senza pedanteria e supponenza il clima artistico e culturale nel cui ambito la rivista si mosse, meglio forse di più paludati e seri studi sugli argomenti colti, che sono già numerosi e autorevoli, ma non sempre dotati di così felici intuizioni.
Risalta subito agli occhi di Sergio Bracco il tratto caratterizzante la rivista di quegli anni: “[...] la scena deve essere signorile: ecco la parola che più frequentemente ricorre nella rivista. [...] il signorile ispira tutta la produzione illustrata da *Domus,* dall’architettura alle arti applicate, dal giardino al ricamo. [...] Tutto sarebbe convincente se non ci fossero spie che, sin dall’inizio, manifestano temi, aspirazioni, nostalgie e paure in chiavi molto diverse”. Bracco cita sin dal primo numero alcune “inquietudini disegnate”. “La pubblicità , o meglio, la propaganda per un ristorante milanese, la Penna d’oca, opera di Tommaso Buzzi, uno dei più attivi collaboratori della rivista, racconta uno spazio inquietante. Più che la sede di signorili pranzi per professionisti sembra il luogo per riti vagamente massonici. L’insieme evoca, fatte le riduzioni del caso, un sogno piranesiano ridotto allo stato borghese. Le prospettive sono interrotte, le scritte si allacciano alla figurazione e, sicuramente non vengono evocate italiche lasagne o lombate nazionali”.
Anche dalla lettura del disegno di quegli anni risalta la doppia anima della *Domus* del decennio ‘30-40, periodo di grande vitalità della rivista. Vi è infatti una precisa linea portata avanti da Gio Ponti cui egli si atterrà per tutta la vita e da lui chiaramente enunciata nel primo editoriale della rivista “La casa all’italiana”, dove sono indicati i temi fondamentali: la casa e il giardino, l’arredamento e le arti minori. *Domus* diede sempre più spazio all’arredamento e alla produzione artistico-industriale o artigianale che all’architettura. Tuttavia, proprio negli anni più bui del regime, pubblicò interventi di grande respiro e impegno morale come il saggio “Punto e a capo per l’architettura” di Edoardo Persico nel novembre 1934 o il lungo articolo di Jacques Lassagne su Le Corbusier nel dicembre 1937. Pubblicò inoltre opere di Pier Luigi Nervi, Richard Neutra, Ernst May, partecipando attivamente della vita culturale in atto, dimostrando una notevole curiosità verso la produzione europea e d’oltreoceano. Giustamente, osserva Bracco, scorrendo a confronto analoghe riviste europee del periodo non è ravvisabile uno scarto di qualità. Risaltano ancor più l’originalità e la vivacità culturale se si osserva l’intero panorama delle riviste di architettura italiane dell’epoca, confrontandole con l’attuale realtà di estrema omologazione del settore: paradossalmente la libertà di espressione e l’estrema ricchezza di mezzi oggi disponibile produce in alcuni casi l’elogio del banale, a scapito del dibattito e della ricerca intellettuale.
Così dall’analisi della grafica pubblicitaria del periodo ‘30-40 si ricava lo spaccato di un decennio autarchico e però molto saggio. L’uso prevalente del bianco e nero, dettato soprattutto da motivi economici, induce gli autori a valorizzare contrasti di chiaroscuri, trame di righe e toni. I prodotti pubblicizzati vanno da domestiche pastine per neonati, ricordiamo che in quegli anni tra i lettori di *Domus* vi è un folto pubblico femminile, a elementi di arredo, tessuti e materiali per l’edilizia. Nella grafica si passa da più ingenue silhouette domestiche alle sofisticate illustrazioni di Marcello Dudovich, alle razionaliste interpretazioni di Piero Bottoni per la ditta di Vernici Indanthren, che riporta anche in queste immagini l’eco dei suoi studi sui colori.
La qualità della grafica rispecchia quasi sempre la qualità del prodotto. Bracco nota che: “È interessante notare come tutte, o quasi, le industrie che trovano ospitalità su *Domus* garantiscono qualità che non verranno meno nel tempo. Tutte infatti si ritrovano sul mercato ai nostri giorni, sessanta e passa anni più tardi, testimoni di una solidità e di una qualità produttiva non indifferente. Fontan, Castelli, Stigler e tante altre imprese sono ancora oggi nomi sul mercato”.
E non è questo un caso: allora, come oggi del resto, ben prima dell’esistenza di un qualsiasi garante, l’editore Gianni Mazzocchi non mancava di eseguire un accurato controllo anche sulla pubblicità, scartando quanto non corrispondesse a una precisa deontologia.
Oltre alla cura per la confezione concreta degli inserti pubblicitari, dove si nota una grande attenzione alle componenti comunicative del disegno, sono pubblicati su ogni numero interventi sui problemi e sulle manifestazioni della grafica. Nella recensione di Bruno Moretti al libro di A. Tolmer *The Theory and Pratice of Lay-out* del 1931 si cita Paul Valéry nell’affermazione che: “Una pagina è un’immagine”. E dunque l’arte di mettere in pagina va rivoluzionata e ricreata, abbandonando i moduli classici, per ottenere risultati fantasiosi ed evocativi.
Si può dire allora che, sia pure nel rispetto della tradizione e della cultura italiana passata e del tempo, le istanze della ‘modernità’ sono evidenti. Anche in quegli anni difficili *Domus* rappresenta un’espressione di pensiero rigorosa e coerente. Già da allora è un brillante e fedele testimone dell’Italian style non solo nei decori e negli arredi, ma anche nella grafica.

The analysis of an architectural and decorators’ journal by examining its graphic design for advertising and furnishings may seem futile or rather insignificant, at least. If we were to apply this technique to a present-day review, it certainly would be, for this field too, has been flatten into uniformity. On the contrary, it is particularly meaningful if we probe the advertising of a magazine of the 1930s, especially Domus *from 1928 to 1940. Then the examination, at times light and humorous as the subject demands, succeeds in defining the artistic and cultural climate in which the journal lived, without being pedantic or arrogant. Perhaps it does a better job than more earnest, esteemed studies on the cultured topics; there already are a host of authoritative ones around, yet their insight is not always so good.*
Sergio Bracco immediately perceives the publication’s chief attribute at the time: “[...] things have to be high-class: this is the most frequent word in the magazine [...] Everything illustrated by Domus *is high-class, from architecture to the applied arts, to gardening and embroidery. .[...] It all would be convincing if it were not for the signs that, right from the outset, manifest themes, aspirations, nostalgia and fears taken very differentl”. In the very first issue Bracco mentions some phenomena of “uneasy drawings”. “The advertising, or to be exact, the propaganda for a Milan restaurant – la Penna d’oca – by Tommaso Buzzi, one of the most active contributors, narrates a disturbing space. It looks more like the place for vaguely Masonic rites than a site for professionals to dine sumptuously. It all evokes, on a smaller scale, one of Piranesi’s dreams reduced to bourgeois status. The perspectives are interrupted, the writing is attached to the figures; it surely does not evoke Italian lasagne or local sirloin steaks”.*
The reading of the drawings of that period also brings out the double nature of Domus *during the decade from 1930 to 1940, when the journal was very vital. In fact, Gio Ponti defended a precise policy throughout his lifetime, clearly stated in* Domus*’s first editorial: “The Italian Home”. It indicated the essential questions: the home, the garden, furnishings and the applied arts.*
Domus always devoted more space to decorating and craft or mass-produced artistic works. However, during Fascism, it published articles of great depth and moral commitment, like Edoardo Persico’s November 1934 essay “A Fresh Start for Architecture” and the long item by Jacques Lassagne on Le Corbusier in December 1937. Moreover, it printed works by Pier Luigi Nervi, Richard Neutra and Ernst May, playing an active part in the contemporary cultural life and showing remarkable curiosity about European and American production. As Bracco rightly remarks, by leafing through analogous European magazines of the same period no quality difference can be detected. The cultural originality and liveliness is even more remarkable if we observe the entire range of Italian architectural journals of the time and compare them with today’s extreme homogeneousness. Paradoxically, the freedom of speech and extreme wealth of means currently available in some cases generates praise of the trite, to the detriment of debate and intellectual research.
So the analysis of the advertising graphic design from 1930 to 1940 reveals an autarchic, yet very wise decade. The prevailing use of black and white, determined above all by economic causes, induced the authors to make the most of chiaroscuro contrasts, of lines and tones. The products advertised ranged from domestic baby food (at that time, many of the readers of Domus *were women), to furniture, fabrics and building materials. The designs ran from the more ingenuous homey silhouettes to Marcello Dudovich’s illustrations and to Piero Bottoni’s Rationalist interpretations for a paint company. These ads echoed his color studies.*
The quality of the graphics almost always mirrors the product’s. Bracco observes that: “It is interesting to note that nearly all the companies advertising in Domus *guaranteed qualities that were not to disappear over time. In fact, they all still exist, over sixty years later, bearing witness to substantial solidity and manufacturing quality. Fontan, Castelli, Stigler and many other businesses still are known in the marketplace”.*
And this is no accident. Then, as now, long before there were truth-in-advertising rules, the publisher, Gianni Mazzocchi, never failed to carefully check the ads too, rejecting those that were unethical.
Besides the care given to the creation of the ads, where you can discern great attention to the communicative components of design, each issue contained articles on graphic design’s problems and events. In Bruno Moretti’s 1931 review of A. Tolmer’s The Theory and Practice of Lay-out *he quoted Paul Valéry’s assertion: “A page is an image”. Therefore, the art of page makeup had to be revamped, abandoning the classic formulas, in order to obtain imaginative and evocative results.*
So we can say that, although it respected Italy’s current and past tradition and culture, Modernity was evident. Even in those tough times Domus *represented an expression of rigorous, coherent thought. It already testified brilliantly and faithfully to the Italian style in the decorations, furnishings and graphic design, too.*

Pubblicità dalla seconda di copertina di *Domus* del gennaio 1928.
Inside front cover ad, Domus *January 1928.*

“New Finnish Architecture Photographed by Jussi Tiainen”.

AA.VV.
The Finnish Building Centre, Helsinki, 1997 (pp. 95, s.i.p.).

“Finnish Architecture and the Modernist Tradition”.

Malcolm Quantrill.
E & FN Spon editor, London, 1995 (pp. 242, s.i.p.).

di Cecilia Bolognesi Come narra Malcom Quantrill nella prefazione a *Finnish Architecture and the Modernist Tradition,* non esiste ancora una storia moderna complessiva dell’architettura finnica del XX secolo esaustiva su questo argomento.
Malgrado anche il libro qui recensito faccia parte di una trilogia molto colta i cui testi riguardano anche e più precisamente le figure di Alvar Aalto e Reima Pietilä, essi non sostituiscono quella che può essere una sistematica e mirata storia sull’architettura moderna di questo Paese, e neanche ne hanno l’ambizione come forse poteva invece avere un testo come *800 anni di architettura finnica* di J.M. Richards.
La ragione di tutto ciò è apparentemente abbastanza semplice e risiede principalmente nel fatto che i nomi dei precursori del moderno ma anche gli architetti del moderno stesso in questo Paese trovano, a parte i grandi intoccabili Saarinen, Aalto e pochi altri, scarsa eco nel resto dell’Europa e senz’altro scarsa attenzione, dimenticati per una sorta di snobismo che poco si spiega.
Eppure tutto il periodo relativo al classicismo nordico degli anni ‘20 per esempio, riportato con giusta enfasi all’interno di questo testo, contiene temi e architetture largamente condivisi nel resto d’Europa e anzi, a volte riesce ad astrarre questioni di largo interesse che, nell’opulenta produzione continentale, vengono spesso accompagnate e confuse a molte altre. Ci riferiamo per esempio alla nordica preoccupazione nell’identificare e celebrare quegli elementi del linguaggio architettonico che prosperano ugualmente bene nel classicismo monumentale come nelle sue trasformazioni vernacolari. Lontano dall’essere un trattamento superficiale che camuffa un’intenzione modernista, queste immagini universali del classicismo furono proposte come parte inscindibile della continuità e stabilità di un linguaggio architettonico ma di fatto appartengono nella loro complessità a tematiche più propriamente europee alle quali si rifanno e ambiscono.
Inoltre la sensibilità nordica verso l’uso di certi materiali, che ci ha obbligato a un tipo di fruizione dal vivo, nella sua tradizione ha sempre prediletto un uso di materiali meno coatti di quelli europei, ligi ai dettami urbani; l’architettura finnica ci ha fin dai suoi albori riportato a possibili costruzioni di pietra, mattoni e legno mentre in analoghi periodi la complessità delle facciate europee non è stata quasi mai illuminata da materiali così caratteristici. Il materiale nell’architettura finlandese fa parte della tradizione e ne rimane un’espressione a lungo vincolante oltre che esemplare.
Non ultimo l’architettura finlandese romantica ha espresso una decisa tendenza storica verso l’immaginario medievale con accenni all’Art Nouveau e al simbolismo, che ci sottolinea un ennesimo parallelismo o comunque una somiglianza molto stretta con le questioni più complesse europee e in special modo tedesche con le controversie già allora su quale fosse per esempio il vero “stile nazionale”.
Con tutti questi legami e prese di posizioni di fronte alla produzione europea si aggiunga che solo verso il finire del secolo XIX gli architetti professionisti iniziarono ad avere una preparazione forgiata da insegnati finnici, reclutati dall’università di Helsinki, mentre precedentemente il predominio svedese aveva contagiato nell’insegnamento molti allievi. Nonostante le mille congruenze il disinteresse europeo per questa produzione è andato crescendo, mentre parallelamente la scusa di una tradizione modernista ha offerto all’architettura finlandese una scorciatoia per avvicinarsi a un’architettura più praticata tanto da farle perdere quasi tutti i connotati caratterizzanti. Ma su questi connotati essa spesso assumeva una forza e una dignità comunque rare.
Portiamo a testimonianza di ciò questo secondo testo di fotografie di architetture finlandesi recenti, dove il contesto ipotizzato potrebbe essere qualunque, i materiali nulla ricordano, con rare eccezioni, della tradizione passata (l’ambasciata a Washington è un saggio di tradizione e non a questo riguardo), la scomposizione dei volumi entra nella scia della moda. Alcune immagini fanno riflettere più di altre, come la Espoo Parish Hall, appropriata e pertinente al tema, o la Pirkkala Church o la piccolissima, quasi romantica anche se scolastica ma bella, sauna-cottage. Escludendo che siano architetture pittoresche di un immaginario nord che ci viene descritto, esse rappresentano calibrati esercizi costruiti che rivendicano, pur nel modernismo, una peculiarità più intelligente di altre: il rapporto con un sito, la sua storia, le sue tradizioni.
Così quando sfogliamo anche altri testi su queste architetture e vediamo altri edifici come il nuovo museo di arte contemporanea a Helsinki, il nuovo Kiasma di Steven Holl, in un sito così ricco della storia architettonica di questo Paese dove si sono cimentati Engel ma anche Liindgren e Saarinen ci chiediamo sempre se anche le migliori firme odierne hanno saputo rispettare quelle che erano le visioni dei loro predecessori: più romantici forse, ma con orgoglio attento all’interpretazione di un luogo specifico.

Jaakko Keppo, Sauna, Otava.
Jaakko Keppo, Sauna Cottage, Otava.

As Malcolm Quantrill narrates in the preface to Finnish Architecture and the Modernist Tradition *there still is no general, exhaustive modern history of Finland’s twentieth-century architecture. The book we are reviewing is one of a very cultured trilogy on Alvar Aalto and Reima Pietilä. Yet they cannot replace a systematic, specific history of Finland’s Modern architecture, nor do these volumes aim at this target, the way* 800 Years of Finnish Architecture *by J. M. Richards did. The reason for this is apparently rather simple; it lies principally in the fact that the forerunners of Modern architecture and even the nation’s Modern architects were not big names. Aside from the great untouchables like Saarinen, Aalto and a few others, they did not have a significant impact in the rest of Europe. They have been snubbed for some unknown reason. Yet the entire period of Nordic Classicism of the 1920s, for instance, addressed issues and created buildings that could be shared with the rest of Europe, as a rule. This is rightly stressed by the text. At times, it has been able to abstract extremely fascinating questions which have frequently been mixed up with many others in the continent’s opulent production. We have in mind, for example, the Nordic propensity for identifying and celebrating those elements of the architectural language that prospered equally well in monumental Classicism and its vernacular transformations. Far from being a superficial treatment masking a Modernist intent, these universal images of Classicism were proposed as an integral part of the continuity and stability of an architectural language. But their complexity actually places them within more strictly European themes which they referred to and admired. Furthermore, the Nordic sensitivity towards the use of certain materials has obliged us to a type of direct appreciation; this tradition has always opted for a freer utilization than the Europeans, who have been faithful to urban needs. Right from the outset Finnish architecture has utilized stone, brick and wood, while the contemporary complexity of the European facades never has been enhanced by such characteristic materials. The materials of the country’s architecture are rooted in tradition and have long been an exemplary and constraining expression of it. Romantic Finnish architecture expressed a decided historical bent for the Middle Ages, with hints at Art Nouveau and Symbolism. This underscored the umpteenth parallel or very close resemblance with the more complex European matters; in Germany in particular there already was a controversy about what the “national style” ought to be, for example.*
With all these ties and stands concerning European production we must remark that only towards the turn of the century did the professional architects begin to be trained by Finnish professors. They began to graduate from the University of Helsinki, whereas Sweden had previously ruled and influenced many students. Despite the thousands of analogies, Europe’s disinterest in Finnish architecture continued to grow. At the same time, the excuse of a Modernist tradition offered it a short cut for approaching a more popular architecture, so it lost nearly all its attributes. But these traits often gave it rare strength and dignity. As evidence of this we have the second publication featuring pictures portraying recent Finnish architecture. The context could be just anywhere, nothing about the materials recalls the tradition; there are only a few exceptions (the Washington, DC embassy is an essay in tradition, but of a different kind). Also, the breakdown of the volumes follows fashion. Some photographs make you ponder more than others, like the Espoo Parish Hall, appropriate to the theme. Also noteworthy are the Pirkkala Church and the tiny, nearly romantic Sauna-Cottage, scholastic, yet lovely. If we exclude that they are picturesque structures of an imaginary north country which are described to us, they represent calibrated built exercises that claim a more intelligent peculiarity than others, albeit within Modernism: the relationship to the setting, its history and traditions. This nation where Engel, Liindgren and Saarinen worked is so rich in architectural history. Thus, when we leaf through other books on this subject and see more buildings, like the new Helsinki Contemporary Art Museum and Steven Holl’s new Kiasma, we always ask if today’s best architects too, have been able to respect the visions of their predecessors: they may have been more romantic, but they proudly interpreted a specific place.

“Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism”.

Edited by Peter Reed. Essays by Kenneth Frampton, Pekka Korvenmaa, Juhani Pallasmaa, Peter Reed, Marc Treib. The Museum of Modern Art, New York, 1998 (pp. 319, s.i.p.).

“Alvar Aalto 1898-1976”.

A cura di Peter Reed.
Electa, Milano, 1998
(pp. 338, Lit 150.000).

di Sara Protasoni Le celebrazioni per il centenario della nascita di Alvar Aalto, dalla Finlandia agli Stati Uniti e, di recente, anche in Italia, hanno evidenziato le numerose e diversificate relazioni che legano l’architetto finlandese a tradizioni culturali molto distanti, non solo geograficamente ma anche per i loro presupposti ideologici e concettuali. È probabilmente questo il contributo più originale che la mostra organizzata presso il MoMA di New York e il relativo catalogo, con saggi di Kenneth Frampton, Pekka Korvenmaa, Juhani Pallasmaa, Peter Reed e Marc Treib, ora tradotto anche in Italiano dalla casa editrice Electa, porta alla letteratura sull’argomento. Rispetto a precedenti iniziative e pubblicazioni, che ebbero l’indubbio pregio di far conoscere al grande pubblico la ricchezza e la specificità della ricerca progettuale e costruttiva di Aalto anche attraverso la presentazione dei disegni originali dell’archivio e degli schizzi autografi, la figura e l’opera dell’architetto finlandese vengono ora collocate entro una costellazione di relazioni, nella quale assumono di volta in volta rilievo i viaggi, i lavori professionali e i rapporti con la committenza, le lezioni, le pubblicazioni, le letture, le immagini, ma anche le interpretazioni critiche e i riferimenti al suo lavoro proposti nelle opere di altri architetti. Ne risulta un quadro estremamente articolato che restituisce la molteplicità dei riferimenti figurativi, teorici e talvolta letterari sui quali si è fondata la ricerca di Aalto ma anche un’interessante sintesi di alcune fasi salienti della riflessione sull’architettura negli ultimi quaranta anni, a partire dal dibattito sulla crisi del paradigma funzionalista avviata in Europa e negli Stati Uniti negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale. In particolare i saggi di Peter Reed e Kenneth Frampton, entrambi privilegiando un punto di vista prevalentemente statunitense, suggeriscono numerosi approfondimenti sulle radici e le eredità del Neoempirismo anche in Europa e, contestualmente, in Italia. Classicismo, funzionalismo, neoumanesimo: la critica dell’architettura ha discusso all’infinito attorno alla traiettoria precisa che la ricerca di Aalto ha seguito attraverso la storia dell’architettura di questo secolo,

spesso trovandosi costretta a mettere in discussione le proprie categorie. Dopo l'esordio nell'ambito del classicismo di provenienza svedese, l'adesione al movimento moderno e, soprattutto, al suo progetto di rinnovamento insieme artistico e sociale, si esprime fin dalla fine degli anni Trenta in una ricerca sulla forma organica. Il riferimento al *Neues Bauen,* nella versione di Hugo Häring e Hans Scharoun, si concentra sul rapporto tra forma e funzione privilegiando i bisogni dell'uomo – non ultimi quelli "psicologici e spirituali" – e affrontando con sistematicità la questione del rapporto tra natura, tecnica e arte. La parabola della trota e del torrente, attraverso la quale in diverse occasioni Aalto ha raccontato il proprio lavoro creativo, ben esprime come l'osservazione della natura gli abbia consentito di pensare al sistema architettonico come a un organismo in divenire che, reagendo alle condizioni circostanti, le trasforma in altrettanti elementi per la propria formazione, attraverso un serrato dialogo tra interno ed esterno, struttura e forma, materiali e superfici. Il saggio di Marc Treib è denso di riflessioni davvero importanti sul rapporto tra natura e artificio e sul ruolo che Alvar Aalto ha attribuito alla figura del 'paesaggio', figura sospesa tra il sito naturale, lo spazio interno/esterno creato dall'architettura, la scena urbana entro la quale le parti determinano un serrato dialogo tra misura e disposizione. Questa riflessione sembrerebbe condurre l'opera dell'architetto finlandese lontano dal territorio della classicità: gli edifici si presentano come sistemi di relazioni che si moltiplicano e si diffondono con segni appartenenti a geometrie non ortogonali verso l'intorno; vengono percepiti come sequenze dinamiche da percorrere attraverso ordini spaziali diversi che costruiscono insiemi consonanti o dissonanti secondo una tecnica non lontana dal collage. Le architetture di Alvar Aalto sono in grado di generare un rapporto armonico tra particolare e universale non facendo appello alla geometria, bensì all'esperienza sensibile, ma potremmo dire fenomenologica, dello spazio, secondo un principio per cui l'opera trova compimento soltanto quando viene abitata e percepita da parte dell'uomo. Ma su questo tema non è possibile prescindere dalla riflessione più generale – ancora in corso – sui concetti di spazio e di forma che sono alla base del lavoro degli architetti di questo secolo e sul loro intreccio con la revisione del paradigma cartesiano.

Non è dunque un caso che, negli anni immediatamente successivi alla fine della seconda guerra mondiale, quando la riflessione si è concentrata sui temi della monumentalità, della storia, della tecnica, dei valori umani, nella discussione che tra gli Stati Uniti e l'Europa vede impegnati tra gli altri Sigfried Giedion, Louis Kahn e Lewis Mumford, Alvar Aalto venga citato, insieme con Wright, come uno tra i pochi architetti contemporanei in grado di coniugare nella propria opera modernità e tradizione, all'interno di una ricerca formale che non rinuncia ad affrontare anche la questione dell'espressione e del significato, attraverso la costruzione di una poetica che continuamente si interroga sulla propria appartenenza a un luogo e a una cultura collettivamente condivisa. A partire da questo interrogativo, proprio attraverso l'osservazione e la trasformazione del paesaggio, dei materiali e delle tecniche costruttive tradizionali della sua terra, Alvar Aalto ha programmaticamente portato a compimento il complesso processo di elaborazione di un linguaggio nazionale finlandese iniziato alla fine del XIX secolo. E tuttavia (per riprendere una felice espressione usata da Ragghianti nel 1983), viaggiando "poeticamente nello spazio e nel tempo" tra la Finlandia e la Toscana, egli ha saputo trasformare la foresta caratteristica del paesaggio nativo nel simbolo di una condizione che precede l'architettura e, allo stesso tempo, contiene in sé tutti gli elementi, empirici ma anche culturali e mitici, a partire dai quali l'architettura prende forma e significato. La "foresta sublime" di cui parla Marc Treib nel suo bel saggio, rappresenta il luogo astratto al confine tra mondo della natura e mondo delle idee, nel quale opera il progetto aaltiano. Attraverso la fondazione e la costruzione, il mondo, ricondotto alla misura umana, viene reso abitabile per l'uomo o, meglio, per la comunità degli uomini e l'architettura è chiamata a celebrare e rappresentare questa corrispondenza tra una comunità e il suo ambiente.

The celebrations for the one hundredth anniversary of Alvar Aalto's birth have been taking place in Finland, the United States and, recently, in Italy too. They have brought out the numerous, varied relationships that tied the Finnish architect to very distant geographical, ideological and conceptual cultural traditions. This probably is the most original contribution made by the MoMA show to the literature on this topic; the catalogue, with essays by Kenneth Frampton, Pekka Korvenmaa, Juhani Pallasmaa, Peter Reed and Marc Treib has now been translated into Italian and printed by Electa. The previous endeavors and publications undoubtedly could boast of having informed the general public about the wealth and the specific nature of Aalto's designing and constructional investigations, even by presenting his original drawings and sketches. But today the Finnish architect is placed within a constellation of relations, in which the following are underscored: his trips, his commissions and client relationships, lessons, publications, readings and images, plus the critical interpretations and the references to his work made in the creations of other architects. The result is an extremely complex picture that renders the multitude of the figurative, theoretical and even literary references on which Aalto's work was based. Moreover, there is an interesting summary of some of the outstanding moments of the reflection on architecture over the past forty years, beginning with the debate on the crisis of the Functionalist paradigm kicked off in Europe and America right after World War II. In particular, the essays by Peter Reed and Kenneth Frampton, both favoring a chiefly US slant, suggest much further pondering on the roots and legacy of Neo-empiricism in Europe and Italy.
Classicism, Functionalism and Neo-humanism are the interpretations architectural criticism has used to describe Aalto's exact trajectory through twentieth-century architectural history. Frequently, it had to question its own categories. His debut was made under the wraps of Swedish Classicism, then he joined the Modern Movement and, above all, his artistic and social renewal plan. In the late 1930s he took an organic-form tack. The reference to Neues Bauen (à la Hugo Häring and Hans Scharoun) focused on the relationship between form and function, favoring the needs of mankind, including the "psychological and spiritual" ones. Also, he systematically tackled the issue of how nature, technique and art relate. The parable of the trout in the stream that Aalto employed several times to narrate his own creative work nicely expresses how the observation of nature allowed him to conceive the architectural system as a developing organism. By reacting to the conditions of the setting, it transforms them into elements for its own formation by means of an intense dialogue between inside and out, structure and form, materials and surfaces. Marc Treib's essay is packed with truly significant cogitation on the relationship between nature and the artificial and the role Alvar Aalto assigned to the 'landscape'. This involved the natural site, the interior/exterior space engendered by the building and the urban set where the parts caused an energetic dialogue between measure and layout. This consideration would seem to lead the works of the Finnish architect far from the land of Classicism: the buildings appear as relational systems that multiply and spread with non-perpendicular signs towards the surroundings. They are perceived as dynamic sequences you can track along the different spatial orders that construct consonant or dissonant wholes; the technique did not differ greatly from a collage.
Alvar Aalto's structures are able to generate a harmonic relationship between the detail and universal by appealing to the experience of the senses, not geometry. Yet this spatial perception was phenomenological, based on the principle that the work is only completed when people live inside and perceive it. Yet on this theme it is not possible to exclude the on-going, more general reflection on the concepts of space and form that are the cornerstone of the work of twentieth-century architects and how they intertwine with the revision of the Cartesian paradigm.
Right after the Second World War this speculation focused on the issues of monumentality, history, technique and human values involving, among others, Sigfried Giedion, Louis Kahn and Lewis Mumford. So it is no accident that they mentioned Alvar Aalto, together with Wright, as one of the few contemporary architects capable of wedding modernity and tradition, while their formal efforts did not renounce the matter of expression and significance too. And they continually questioned the aesthetic about its belonging to a collectively shared place and culture.
Beginning with this query, by observing and transforming the landscape, materials and constructional techniques of his homeland, Alvar Aalto terminated the complex process of developing a national Finnish language started at the end of the nineteenth century. However (to borrow a felicitous expression used by Ragghianti in 1983), by traveling "poetically in space-time" between Finland and Tuscany he could transform the characteristic forest of his native landscape into the symbol of a condition that precedes architecture. At the same time, it contains all the empirical, cultural and mythical elements that give architecture form and meaning. The "sublime forest" mentioned in Marc Treib's fine essay represents the abstract location on the border between the world of nature and the world of ideas where Aalto created. By means of foundation and construction, having been restored to the human dimension, the world is made liveable for mankind or, to be precise, for the human community; architecture is called to celebrate and represent this correspondence between a community and its environment.

"Borges e l'architettura".

Cristina Grau.
Edizioni testo & immagine, Torino, 1998 (pp. 125, Lit 14.000).

di Annalisa Avon Nelle discipline artistiche, parlare di contaminazioni è oggi in gran voga, si tratti del confondersi dei limiti fra arte e moda, fra estetica e ricerca tecnologica, fra azione artistica e chirurgia plastica: si è di fronte a una generalizzata quanto necessaria modifica dell'identità di ciò che, per consuetudine, continuiamo a chiamare pittura, scultura, fotografia, cinema, e che parrebbe invece più adeguato definire come azione, installazione, intervento, o con termini ancora da inventare. Neppure l'architettura sfugge a tutto questo e, dimentica della non troppo lontana ricerca di autonomia disciplinare (chi non ricorda *L'architettura delle città* di Aldo Rossi?), è impegnata ora in una rinnovata relazione con gli altri ambiti del lavoro artistico.
Non si può certo affermare che il breve saggio di Cristina Grau su Borges e l'architettura derivi anch'esso da questo nuovo 'sentire', dato che la riflessione sul rapporto fra letteratura e architettura ci pare meno schiacciata sul presente, tanto da costituire addirittura un terreno specifico per la ricerca storica. È inevitabile pensare a come, per secoli, la descrizione contenuta nelle *Sacre Scritture* di architetture perciò 'rivelate' (si trattasse del Tempio di Salomone, del Tabernacolo del deserto, della perfetta e ideale Gerusalemme celeste) abbia fornito modelli di indiscutibile verità e valore. E ci si può comunque riferire anche a casi relativamente più recenti, si pensi alla *Utopia* di Thomas More e all'origine del disegno di alcune città seicentesche di nuova fondazione, oppure si pensi a come l'Abbazia di Thèleme descritta da Rabelais nel *Gargantua* sia legata al disegno di un importante edificio del Rinascimento francese, il château di Chambord, nella cui progettazione fu coinvolto anche Leonardo. Ma come unire in un'unica indagine, e perché, le opere di un grande scrittore del Novecento e l'architettura? L'indagine di Cristina Grau parte dalla necessità di voler comprendere che cosa sia lo "spazio borgesiano" e che cosa nasconda l'espressione "labirinto borgesiano", modi di dire che può capitare di utilizzare con tutta naturalezza, non preoccupandosi troppo della legittimità o meno della metafora architettonica. Incrociando alcuni dati desunti dalla biografia personale di Luis Borges con rime e brani in prosa dello stesso autore, l'autrice dimostra quanto le cose viste e quelle trasformatesi in letteratura siano interdipendenti, ed è perciò naturale che lo "spazio borgesiano" degli inizi sia quello della città di Buenos Aires, della cattedrale di Palma di Maiorca, della Biblioteca nella quale Borges si recava a studiare. Vi sono alcuni testi di Borges nei quali la città e l'architettura hanno effettivamente un posto importante – *Evaristo Carriego, Fervore di Buenos Aires, La Biblioteca di Babele* – ma, mentre l'indagine prosegue, si è costretti a prendere atto che i riferimenti diretti all'architettura scompaiono e Borges (come dimenticare la cecità progressiva dei suoi ultimi anni, alla quale peraltro la Grau non dà alcun peso?) si affida all'evocazione, al ricordo, alla rielaborazione di uno spazio che si fa tutto mentale. Qui si rivelano i limiti del saggio in questione, poiché cercare a forza l'immagine architettonica nella prosa e nella poesia che prosa: non è forse meglio lasciare al carattere 'labirintico' del testo borgesiano tutta la sua enigmaticità?

Today in the fine arts it is very trendy to talk about contamination. This can refer to the blurring of the boundaries between art and fashion, aesthetics and technological research, or art and plastic surgery. We are witnessing a general – and necessary – modification in the identity of what we habitually continue to call painting, sculpture, photography and cinema; instead, it seems that it would be more proper to define them as action, installation or some other term that has not been invented yet. Not even architecture can escape all this; having forgotten the not too distant quest for disciplinary autonomy (remember Aldo Rossi's L'architettura delle città*) it is now engaged once more in relationships with the other artistic fields.*
Of course, one cannot affirm that Cristina Grau's short essay on Borges and architecture also derives from this new 'feeling'; in fact, we believe that the reflection on how literature and architecture relate is less confined to the present, so much so that it even constitutes a specific area for historic research. One cannot but think how for centuries the description contained in the Holy Scriptures *of architecture (and hence 'revealed') has furnished undisputably true and valuable models. These may have been Solomon's Temple, the Tabernacle in the Desert or the perfect, ideal Heavenly Jerusalem. Also, there are some relatively more recent cases, such as Thomas More's* Utopia *and the origin of the plan of some new seventeenth-century cities. There are other examples, too. The Thèleme Abbey described by Rabelais in* Gargantua *is linked to the design of a major French Renaissance building, the Chambord Château (even Leonardo had a hand in its conception).*
But how and why can you join the works of a great twentieth-century writer and architecture in a single study? Cristina Grau's investigation stems from the necessity of wanting to comprehend what is "Borges' space" and what lies behind the expression "a Borgesian maze". These are expressions one may happen to utilize highly naturally, without worrying overly about the legitimacy of the architectural metaphor. By comparing some data gleaned from Luis Borges biography with rhymes and excerpts from the author's prose, the essayist shows just how much the things seen and those transformed into literature are interdependent. So it is obvious that initially "Borges' space" was that of Buenos Aires, the Cathedral of Palma de Mallorca and the library where Borges did his research. In some of his works the city and architecture effectively play a lead part: Evaristo Carriego, Bustle in Buenos Aires, The Library of Babel. *However, as the examination continues we are forced to realize that the direct references to architecture vanish and Borges relied on evocation, on his memory and the reworking of a wholly mental space. (How can we forget that he gradually became blind in his later years, which Grau does not stress?) Now the limitations of this text appear; we think that seeking to force the architectural image into prose and poetry deprives both poetry and prose of something. Wouldn't it be better to leave the 'mazelike' traits of Borges' literature all its enigmaticness?*

"J. I. Linazasoro. Obras y proyectos, 1988-97".

Efrén García Grinda.
Introducción I. de Solà-Morales.
Fundacion Argentaria, Madrid, 1998 (pp. 122, s.i.p.).

di Veronica Scortecci *J. I.Linazasoro* ci presenta l'opera matura di un architetto senz'altro meritevole di attenzione, che, mantenendosi nel solco della tradizione compositiva e costruttiva dei grandi maestri americani e del Nord Europa, ci stupisce per la misura e la qualità degli spazi da lui disegnati. Il libro è preceduto da un'introduzione come sempre interessante di Ignasi de Solà-Morales, e da un articolo critico del curatore della monografia, Efrén García Grinda che conclude poi la stessa con una lunga conversazione con l'architetto di San Sebastiàn. Nel libro sono presentati con dettaglio solo i progetti e le realizzazioni degli anni Novanta, che certamente differiscono nella ricerca e negli esiti compositivi da quelli precedenti, cui è fatto frequente rimando negli articoli, ma di cui il lettore non può che farsi un'idea mediata. La qualità degli ultimi lavori si impone comunque autonomamente e giustifica senz'altro l'uscita di questo piccolo volume, corredato di belle fotografie e spesso di purtroppo piccolissimi disegni.
Solà-Morales e García si soffermano a lungo nei loro articoli sul significato della storia nell'opera e negli scritti teorici dell'architetto basco, dall'inizio sempre attento a dare una base disciplinare e teorica alla sua attività professionale e accademica. Solà-Morales ripercorre brevemente le tappe del pensiero di Linazasoro dalle prime riflessioni, quando l'architetto basco ricercava un fondamento che sostenesse il progetto, un codice proprio dell'architettura e nella Storia modelli di imitazione non già certamente linguistica. Punto di partenza era la constatazione di continuità dei principi e degli strumenti fondamentali del mestiere: un'idea di 'permanenza' da intendere in senso vasto, riferibile ai principi di controllo dello spazio, a quelli propri dell'arte o agli aspetti primari del costruire.
Nel presentare gli ultimi lavori i due critici sottolineano l'arricchimento di complessità nel pensiero di Linazosoro, cui fa riscontro una progettazione più libera. Il concetto di storia si piega alle istanze della produzione personale e diventa più soggettivo e funzionale alla propria poetica. Va sottolineato infatti come in nessun caso abbia senso parlare per il lavoro di Linazasoro di storia in senso prettamente postmoderno, eredità o catalogo formale, stilistico o metodologico, quanto di utilizzo della storia come strumento di esplorazione per le proprie idee e i propri fini. Viene spontaneo pensare alla biblioteca dell'UNED che ci rimanda subito a una rete di memorie e conoscenze in cui però l'esperienza della progettazione, e per noi della visita, non si risolve. Solà-Morales richiama J. Cage, "utilizzare idee, riferimenti e testi di altri autori con il fine non già di negare, continuare o superare un passato di invenzione, ma stabilire un sistema di riferimento per spiegare la propria produzione più che per legittimarla attraverso la storia".
Tra le opere costruite si impongono all'attenzione del lettore i manufatti situati all'interno della zona universitaria di Madrid, realizzati per la UNED (Università a distanza). La biblioteca dell'UNED si presenta esternamente come un volume massiccio, centrale e un 'assoluto', in cui le superfici in mattone risvoltano e sono tagliate solo dalle fenditure delle finestre a nastro e dei parasole superiori. All'interno il "vuoto cilindrico" che permette alla luce che proviene dai grandi lucernari dalla struttura in legno lamellare di penetrare fino alla pianta inferiore, costituisce il cuore dinamico dello spazio, in cui evochiamo subito Asplund, Kahn... senza comunque essere sopraffatti dai ricordi e dalle memorie di precedenti architetture. I rivestimenti lignei smorzano la luce e conferiscono agli spazi quell'aspetto un po' nordico che contraddistingue le architetture di Linazasoro. Le facoltà di Economia e Psicologia realizzate per la UNED, esplorano la tipologia del pettine, sistema aperto ma non indefinitamente ripetibile in cui la qualità degli spazi vive del rapporto interno-esterno nelle sue diverse sfumature di scala, sensibile alla localizzazione straordinaria degli edifici che aprono a ovest i loro patio verso la Casa de Campo, angolo di meseta inserito nel paesaggio urbano. Entrambi i progetti controllano lo spazio e le relazioni 'visuali', anche attraverso l'attenzione ai dettagli, attraverso i serramenti che, per esempio nella facoltà di Psicologia, ritagliano le viste all'altezza degli occhi degli impiegati seduti e catturano una luce filtrata attraverso le grandi vetrate opaline sovrastanti. I rivestimenti della facciata sottolineano i giochi d'ombra, risvoltano nei tagli, o viceversa sottolineano le parti scavate; nella facoltà di Economia il rivestimento di pannelli di cemento sottolinea il reticolo strutturale, mentre rimane a questo indifferente nella facoltà di Psicologia. Tutti questi edifici si contraddistinguono anche per la qualità della costruzione, infatti la UNED, committente generoso e illuminato, garantisce agli architetti incaricati la disponibilità di mezzi adeguati alle opere singolari commissionate.
I progetti per la piazza della Costituzione di S. Sebastiàn, del padiglione di Castilla-La Mancha e la facoltà di Economia di Murcia sono interessanti per lo studio della luce zenitale e perimetrale; nel primo caso si tratta dell'ampliamento interrato di un edificio neoclassico in cui la luce proveniente da lucernari posti a raso della piazza sottolinea le diverse texture dei materiali utilizzati, enfatizzandone i contrasti; nel padiglione di Siviglia la luce zenitale assume caratteristiche e qualità diverse a seconda delle diverse destinazioni degli spazi; la facoltà di Economia di Murcia infine si presenta come un volume dall'aspetto unitario, coperto da una sorta di grande brise-soleil-lucernario nel quale si ritagliano patio irregolari, che deformano lo schema indifferenziato e lo trasformano secondo un modello che Linazasoro sembra derivare dalla città islamica e dalla lezione della Tourette. Questi progetti non realizzati sono efficacemente illustrati attraverso plastici di studio, fotografati opportunamente per mettere in luce i temi profondi del progetto, lontani da un dispersivo realismo come da una generica ricerca di effetti scultorei. Vorrei ricordare infine il progetto di recupero del Hospital del Rey a Melilla, edificio di origine militare situato in prossimità del mare, dove ancora una volta i temi della luce e della copertura caratterizzano la ricerca dell'architetto. Nel vestibolo d'ingresso una superficie curva di cemento armato a vista, che ricorda quella studiata per il padiglione di Castilla-La Mancha dell'Expo di Siviglia, sembra galleggiare nello spazio grazie a una fenditura di luce che la solleva, apparentemente libera di appoggi, dallo spesso muro di facciata, arricchito a sua volta da irregolari aperture molto strombate di lecorbusieriana memoria.

J.I. Linazasoro, Biblioteca della UNED, Madrid, 1989-94.
J.I. Linazasoro, UNED Library, Madrid, 1989-1994.

The book printed by the Argentaria Foundation on the last works of J. I. Linazasoro offers us the mature work of an unquestionably noteworthy architect. While following the compositional and constructional road of the great American and northern European masters, the measure and quality of his spaces astounds us. The volume features an introduction by Ignasi de Solà-Morales, which is as interesting as ever, plus an essay by the editor of the monograph, Efrén García Grinda. Grinda then terminates the publication by chatting at length with the San Sebastiàn-based architect. Only the 1990s projected and built works are covered, which surely differ compositionally and formally from the previous creations. The earlier produc-

tion is frequently mentioned in the articles, but the reader can only imagine them. At any rate, the quality of the architect's latest works is undoubted and justifies the publication of this book. The photography is good, but the drawings frequently are tiny, unfortunately.
Solà-Morales and García dwell at length on the meaning of the history of the Basque architect's work and theory who, right from the start, sought to give his professional and academic career solid disciplinary and theoretical grounds. Morales briefly reviews the stages in Linazasoro's thought; in his initial reflections the Basque architect looked for the foundations to support design, an architectural code. In history he hunted for models which certainly were not linguistic. The point of departure was the knowledge of the continuity of the essential tools and principles of the craft; this idea of 'permanence' was to be interpreted extensively, referring to the principles of controlling space, those of art and the primary aspects of construction.
In their presentation of his most recent works, the two critics underline the more complex nature of Linazasoro's thought, matched by freer designing. The concept of history is bent to the demands of personal production, becoming more subjective and serving his own aesthetic. In fact, we have to underscore that in Linazasoro's work there never has been any point in talking about history in the strictly Postmodern or heritage sense or of a formal, stylistic or methodological catalogue. Rather, he utilizes history as an instrument for exploring his own ideas and ends. We instantly think of the UNED Library which calls to mind a network of memories and knowledge, but the experience of design (seeing for us) does not exhaust it. Solà-Morales points to J. Cage: "Utilize ideas, references and texts by other authors not to deny, continue or overcome a creative past; instead, the aim is to establish a reference system to explain one's own production, rather than legitimizing it through history".The structures erected within the University of Madrid campus for the UNED (a special university) stand out. From the outside the UNED Library is a massive, central volume: an 'absolute' whose brick surfaces are only cut and folded back by the gaps of the ribbon windows and the upper sunshade. Inside the "cylindrical void" allows the daylight coming from the large skylights with laminated wood frames to reach the lower stories. This is the dynamic heart of the space, where we immediately evoke Asplund and Kahn, without being overcome by the memories of previous buildings. The wood facing dampens the light and gives the spaces that somewhat Nordic appearance which is a trait of Linazasoro's creations. The UNED Schools of Economics and Psychology probe the E-shaped typology; it is an open system, yet it cannot be repeated indefinitely. The quality of the spaces thrives on the relationship between inside and out in its various nuances of scale; it heeds the extraordinary positioning of the buildings whose western patios overlook the Casa de Campo, a piece of meseta inserted in the urban landscape. Both schemes control the space and 'visual' relationships partly by means of the attention to detail; the doors and windows of the School of Psychology, for instance, cut out the view at the eye level of the seated office workers and capture daylight filtered through large opaline glazing above. The facade cladding underscores the play of shadow by turning back the cuts or by underlining the notched portions. In the School of Economics the concrete-panel cladding stresses the structural grid, while the School of Psychology ignores it. All these buildings boast outstanding construction. In fact, the UNED, a generous, enlightened client, ensures that the architects who receive the commissions have sufficient funds for the individual structures.The designs for Constitution Plaza in San Sebastiàn, the Castilla-La Mancha Pavilion and the Murcia School of Economics are interesting because of the study of the overhead and perimeter light. The first is an underground extension of a Neoclassic building in which the light coming from the skylights set flush with the square emphasizes the diverse textures of the materials employed, accenting their contrasts. In the Seville Pavilion the overhead light takes on differing attributes, depending on the use of the spaces. Lastly, the Murcia School of Economics looks like a unified volume, topped by a sort of grand brise-soleil-skylight, in which irregular patios are cut. They deform the regular layout and transform it to follow a model the Linazasoro seems to have derived from the Islamic City and La Tourette. These projected works are effectively portrayed by models suitably photographed to bring to light the profound themes of the design; they are far from wasteful realism and generic sculpturesque effects. Lastly, I would like to mention the Rehabilitation of the Hospital del Rey in Melilla, a military structure near the sea; once again, the light and roof characterize the architect's scheme. In the entrance hall a curved, unfinished reinforced concrete surface, harking back to the one studied for the Castilla-La Mancha Pavilion at the Seville exposition, seems to float in space, thanks to a gap of light that lifts it, apparently unsupported, from the thick facade wall. The latter is enhanced by some highly splayed, irregular openings inspired by Le Corbusier.

"Diseño Industrial en España".

Museo National Centro de Arte Reina Sofia.
Plaza Janés, Madrid, 1998
(pp. 484, s.i.p.).

di Lorenzo Cannavale Dal 13 maggio al 31 agosto della scorsa estate si è tenuta a Madrid, nelle sale del MNCARS (Museo National Centro de Arte Reina Sofia) la prima grande retrospettiva sul disegno industriale spagnolo, curata da Daniel Giralt-Miracle, Juli Capella, Quim Larrea e Pedro Nueno.
Il monumentale catalogo la restituisce nella sua interezza: per ciascuno dei 332 pezzi esposti sono annotati nome, anno di progettazione, designer, produttore e anno di entrata in produzione, note, dimensioni e proprietà dei diritti.
Il tutto è corredato da una trentina di preziosi saggi storici e testimonianze tematiche di protagonisti come Bohigas, Ricard, Vazques Montalban, Burkhardt, nonché di un utile "Pequeño diccionario del diseño industrial en España" che raccoglie autori, produttori, sigle e associazioni. Cinque sezioni raccontano la storia del design iberico: "Precedenti e protodisegno 1900-1929", "Prime proposte 1930-1959", "Nascita e sviluppo 1960-1979", "Il boom del disegno spagnolo 1980-1989", "Normalizzazione e internazionalizzazione. Anni '90".
La sesta sezione "Arte e disegno, territorio di frontiera" presenta dodici prototipi e pezzi unici realizzati a partire da intuizioni di artisti come Dalí, Miró e Tápies.
Il design spagnolo viene comunemente associato all'esplosione degli ultimi anni ma sfogliando il catalogo ci si sorprende di come alcuni prodotti che apparivano in molte delle nostre case venti o trent'anni or sono siano nati dalla matita di progettisti di quel Paese: la silhouette inconfondibile della poltrona Butterfly di Antonio Bonet Castellana risale al 1938 e grazie alla produzione Knoll vendette cinque milioni di pezzi nel 1955 negli soli Stati Uniti, chi poi non ha tenuto in mano il posacenere in melamina di André Ricard entrato in produzione nel 1966 o non ricorda il Citromatic, il primo spremiagrumi elettrico disegnato nel 1970 da Gabriel Lluelles i Rabadá e Dieter Rams per Braun?
Tutti i ragazzini hanno ammirato la Montesa Cota 247, la prima motocicletta da trial mai prodotta (1968), invenzione interamente ispanica a opera di Leopoldo Milá Sagnier e ancora oggi archetipo delle due ruote dedite a questa specialità.
Non è un caso che queste realizzazioni risalgano agli anni Sessanta, periodo delle prime aperture verso l'Europa, e vengano dopo decenni di produzione standardizzata dal franchismo.
Bisogna risalire infatti ai primi anni Trenta per ammirare i bellissimi pezzi d'arredo razionalisti disegnati da Luis Feduchi Ruiz per l'Hotel Capitol di Madrid, da lui stesso progettato insieme a Vicente Eced.
Se già alla fine degli anni Sessanta la cultura spagnola cominciava a mostrarsi insofferente all'isolamento culturale e politico determinato dalla dittatura di Franco, solo il ritorno alla democrazia, il nuovo sviluppo economico e l'ingresso nella Comunità Europea favorirono il boom della progettazione industriale che in questi anni ha dato un nuovo volto al Paese incidendo in maniera profonda sulle realtà urbane e sociali arrivando a lavorare su oggetti come carrelli da supermercato, distributori automatici e attrezzature per sale giochi.
A coronare degnamente questo percorso l'Expo di Siviglia e le Olimpiadi di Barcellona nel 1992 sono state occasioni colte pienamente, al contrario di quello che avviene troppo spesso in Italia, per alimentare ulteriori progressi nella grafica e nel design (molto interessante è il saggio sulle attrezzature sportive per Barcellona '92) e connotarne la carica ironica già presente nei lavori di Oscar Tusquets e King & Miranda.
Proprio la città catalana ricorre spesso nella storia del design spagnolo, storia che comincia con i fantastici mobili, specchi e maniglie disegnate da Antoni Gaudí nei primi anni del secolo per le case Calvet e Batlló, oggi prodotti in serie, e vede migliaia di persone calcare ogni giorno il Paseo de Gràcia ammirando la magnifica pavimentazione disegnata dal grande architetto.

Scooter Isard 125. Progetto dell'Ufficio Tecnico Rieju, 1958-1963.
Scooter Isard 125. Engineering Department Design Rieju, 1958-1963.

From last May 13th through August 31st the first major retrospective of Spanish industrial design was hosted at Madrid's MNCARS (Museo National Centro de Arte Reina Sofia). It was curated by Daniel Giralt-Miracle, Juli Capella, Quim Larrea and Pedro Nueno.
The monumental catalogue reproduces the whole show. The name, design year, designer, manufacturer and year production commenced, notes, dimensions and copyright are given for all 332 pieces displayed.
Thirty-odd precious historic essays and testimony by lead players like Bohigas, Ricard, Vazques Montalban and Burkhardt enhance the publication. There also is a "Pequeño diccionario del diseño industrial en España" containing the authors, producers, abbreviations and associations.
Five sections narrate the history of Spanish design: "Predecessors and Early Design 1900-1929", "First Offerings 1930-1959", "Birth and Development 1960-1979", "Spanish Design Booms 1980-1989" and "Normalization and Internationalization. The 1990s". The sixth part, "Art and Design: a Frontier", presents twelve prototypes and one-off pieces engendered by artists like Dalí, Miró and Tápies.
Generally, one associates Spanish design with the explosion of recent years. But if you leaf through the catalogue you will be surprised to learn that some products which appeared in many of our homes twenty or thirty years back were designed by Spaniards. The unmistakable silhouette of Antonio Bonet Castellana's Butterfly armchair dates from 1938 and Knoll sold five million of them in 1955 in the United States alone. Who hasn't held the melamine ashtray by André Ricard which began to be churned out in 1966? And what about Citromatic, the first electric citrus-fruit squeezer designed in 1970 by Gabriel Lluelles i Rabadá and Dieter Rams for Braun? Every boy has admired the Montesa Cota 247, the first trial motorcycle ever made (1968); this wholly Spanish invention was devised by Leopoldo Milá Sagnier and still is the archetype of this kind of bike. It is no accident that these products materialized during the 1960s, when the country first started moving towards Europe; they followed decades of standardized production of Franco's regime.
In fact, you have to go all the way back to the early 1930s to appreciate the beautiful rationalist furniture conceived by Luis Feduchi Ruiz and Vicente Eced for Madrid's Hotel Capitol. In the late 1960s Spanish culture commenced throwing off the shackles of the cultural and political isolation caused by Franco's dictatorship, but only the return to democracy, the new economic development and membership in the European Community favored the industrial design boom. It started to have a marked influence on the urban and social worlds, working on such artifacts as supermarket carts, vending machines and arcade equipment.
To cap this path worthily, the Seville Expo and the Barcelona Olympic Games of 1992 were opportunities that were made the most of, unlike what too often happens in Italy. They fed further progress in graphic and industrial design (the essay on the Barcelona 1992 sports facilities is remarkable) and characterized the ironic imprint already visible in the works of Oscar Tusquets and King & Miranda. The Catalan city occurs frequently in the history of Spanish design, which was kicked off by the fantastic furniture, mirrors and doorknobs designed by Antoni Gaudí at the start of the century for the Calvet and Batlló Houses and now mass-produced. Also, thousands of people walk on the Paseo de Gràcia daily, admiring the magnificent paving created by the great architect.

"Acoustics. Architecture - Engineering - The Environment".

Charles M. Salter Associates Inc.
William Stout Publishers, San Francisco,1998 (pp. 339, s.i.p.).

di Roberto Gamba Una bella foto, alla fine del volume, tra il glossario, un elenco terminologico, una serie di avvertenze, un preciso e dettagliato indice dei capitoli, un indice analitico, un indice delle illustrazioni, una lista dettagliata dei contributori, una tavola di conversione delle unità di misura, vede raggruppati attorno all'autore Charles Salter i numerosi colleghi di ricerca e insegnamento della materia. Si tratta di un'immagine che in fondo sintetizza, nelle ultime pagine di una confezione editoriale precisa ed elegante, la completezza analitica e la scientificità espresse quale frutto di un impegno di gruppo. Insieme dimostra lo spirito collaborativo, sicuramente non privo di entusiasmo, con cui è stato compiuto il lavoro.
L'idea di questo libro è stata sviluppata dal presidente dell'omonimo studio di consulenza acustica e professore all'Università di Berkeley in California, che vanta venti anni di insegnamento e ricerca al Berkeley's College of Environmental Design. L'impostazione dello studio è di tipo fisico-scientifico, cioè fondato sull'approfondimento dei fenomeni sonori. Successivamente, ma anche in parallelo, esemplifica e illustra graficamente quali possono essere i dispositivi, i materiali e i manufatti abitualmente utilizzabili per il contenimento dei rumori e per l'isolamento sonoro, sempre in un rapporto stretto con i concetti di base.
Il diffondersi di tipologie edilizie multifunzionali, di valenza collettiva e di dimensione tale da accogliere attività per un gran numero di persone, ha reso lo studio dell'acustica, dell'isolamento e della caratterizzazione armonica un aspetto fondamentale del modo contemporaneo di costruire, assolutamente teso all'affinamento prestazionale, prima ancora che a quello formale. Eppure proprio l'alta tecnologia può essere definita la concezione che massimamente permette di determinare in maniera essenziale l'architettura. Infatti è giusto che il suo campo applicativo sia autonomo dalla forma e dalla materia costruttiva e, a vantaggio della loro migliore definibilità, consista nella metodologia più appropriata per concretizzare tutti i rendimenti e le pratiche operative, utili a legare insieme un'impiantistica, oggi sempre più sofisticata.

Frank Lloyd Wright junior, Anfiteatro Hollywood Bowl, Los Angeles, California. Consulente originale per l'acustica Vern Knudsen.
Frank Lloyd Wright's son, Amphitheater Hollywood Bowl, Los Angeles, California. Original acoustical consultant, Vern Knudsen.

L'odierna produzione, così ricca di aspetti funzionali, è in costante evoluzione, offre continuamente maggiori prerogative qualitative per l'edificio e richiede conseguentemente tecnologie innovative, che riescano a soddisfare le diverse esigenze di localizzazione e collocabilità, relative alla miglior appropriatezza possibile per gli allestimenti e le installazioni delle apparecchiature.
La cosiddetta edilizia intelligente deve vedere appunto legate in simbiosi le varie problematiche.
Le diverse discipline riguardanti ogni sorta di impianto devono sviluppare, in autonomia ma senza invadere il campo spettante agli altri aspetti architettonici, la propria teoria tecnologica e di applicazione e prestarsi a una partecipazione 'intelligente' e concordata con il progetto globale ed esecutivo. Da questo punto di vista il libro contribuisce con l'autorevolezza del suo svolgimento, ma anche solo dal punto di vista informativo, a impostare il rapporto tra l'acustica e la costruttività. Nel dettagliare per esempio in un capitolo tutte le possibili fonti di rumore, derivanti dall'utilizzazione dei vari impianti elettromeccanici e idraulici, indica gli accorgimenti da adottare per il macro isolamento degli apparati e la micro protezione dei dispositivi di funzionamento. Spiega e dà indicazioni applicative per la diffusione e l'amplificazione sonora e per quella audiovisiva. Uno specifico capitolo descrive, schematizza, indica il costo e il beneficio di una serie di materiali, pannelli e manufatti stratificati, utili all'isolamento.
Tra i "casi di studio", ove si mostrano pregevoli architetture realizzate soprattutto in California e si indicano i nomi dei progettisti architettonici, risaltano aspetti esemplari a corredo delle teorie esposte.
Vengono offerte prescrizioni e suggerimenti per la costruzione di edifici multiabitativi, quindi per quella di ambienti a ufficio e per l'industria.Vengono riportati principi legislativi e esposte occasioni di controversia, seguite da suggerimenti contrattuali di garanzia, riguardanti gli aspetti della finitura e dell'isolamento acustico. Ne risulta pertanto composta una miscellanea argomentazione, sicuramente molto attrattiva per attualità e originalità letteraria anche se di impostazione non propriamente manualistica, né corrispondente a quel tipo di trattatistica tecnica di sperimentata efficacia e profondità che risulta di più facile approccio per il lettore frettoloso. Comunque essa svolge una spiegazione dei concetti basilari dell'acustica e dei rimedi costruttivi, per gli inconvenienti provocati da essa, con una tale elementare progressività e con il corredo di una tale abbondanza di schizzi e schemi esplicativi, grafici e fotografie che, pur obbligando a una lettura completa e impegnativa, rende interessante il tema nello sviluppo dei suoi 21 capitoli, preziosa e originale la grafica e il prodotto editoriale.

At the end of the volume is a lovely photograph showing the author, Charles Salter, surrounded by his numerous research and teaching associates. Also at the book's conclusion are the glossary, a list of terms, some warnings, a precise and detailed table of contents, an index, an index of the illustrations, a detailed list of the contributors and a unit of measure conversion table.
At the termination of a precise, elegant publication, this image basically sums up the thoroughness of the analysis and science produced by teamwork. Moreover, it demonstrates the spirit of collaboration, surely not lacking in enthusiasm, that marked the work. The idea of this book was developed by the president of the acoustics consultancy bearing his name; in addition, Salter is a professor at the University of Berkeley, California, and has been teaching and doing research at Berkeley's College of Environmental Design for twenty years. This study's approach is physical; that is, it dwells on the analysis of acoustic phenomena. Subsequently, but at the same time too, it offers examples and graphic depictions of what devices, materials and constructions are habitually employed to contain noise and for sound insulation. These are always closely related to the cornerstone concepts.
Multipurpose, community buildings which are so large that they accommodate hosts of people have become more popular. This has made the study of acoustics, soundproofing and the harmonic features a key facet of contemporary construction which is more interested in improved performance than better looks.
Yet high technology itself may be called the conception that allows you to best determine the essential nature of architecture. In fact, rightly its field of application is independent of form and building materials; in order to define them better it consists in the most appropriate method for realizing all the operational practices that are useful for tieing together today's ever more sophisticated systems.
Current production, so rich in functional facets, is constantly evolving. It offers ever better quality prerogatives for structures; consequently, they demand innovative technologies that are able to meet the diverse exigencies of siting as concerns the most appropriate fittings and installation of equipment.
So-called smart buildings have to be symbiotically connected to the other problems, in fact.
The various disciplines dealing with all kinds of services have to autonomously develop their own technological and application theory, without intruding into the sphere of the other architectural sides. They have to participate 'intelligently' and in an agreed form with the overall design and working drawings.
From this viewpoint, the publication contributes authoritatively by its development, but it also provides information that helps one correctly tackle the relationship between acoustics and construction.
For example, one chapter describes in detail all the possible noise sources deriving from the utilization of the various electrical, mechanical and plumbing systems. It also points out what can be done to soundproof this equipment and protect the operating devices.The book explains and shows applications for public-address and audiovisual systems. A special chapter describes and indicates the relative costs and benefits of many sound-deadening materials, panels and stratified materials. The case studies illustrate fine built works, especially in California, giving the names of the architects. They supply examples to confirm the theories presented. Prescriptions and suggestions for designing multi-family buildings, for office environments and factories are furnished.The legal principles are given, along with some controversies, followed by suggested contract guarantees regarding the finish and soundproofing.The result is a miscellaneous treatment; it certainly is very attractive since it is up-to-date and original, although it is not a true handbook. Nor is it like the tried and proven technical books which are profound and easier for the rushed reader to address.
At any rate, it contains an explanation of the basic ideas of acoustics and how the problems can be solved constructionally; they are handled so gradually and with so many sketches, graphs, diagrams and pictures that the theme is made interesting, despite one's having to read the whole thing carefully. The graphic design and the whole publication is precious and original.

"Edvard Munch".

AA.VV.
A cura di Rudy Chiappini.
Museo d'Arte Moderna di Lugano, Skira editore, Milano, 1998
(pp. 285, s.i.p.).

di Laura Mosconi Ipnotica e avvolgente nel suo abbraccio mortale, la visione di Munch sublima dolorosi eventi traumatici, riversando il proprio vissuto sulla natura circostante e in ogni aspetto della realtà esterna. Un inconscio cupo e tormentato ma formalmente composto entro canoni ancora figurativi, transita dall'artista alla tela, cristallizzando ossessioni, plasmando crudeltà e sensualità del profondo da poco sondato dalla psicanalisi. Emblematica e velatamente ermetica la poetica simbolista traspare da questa antologica dell'artista norvegese, distinguendosi nel percorso espositivo sia dalla precedente fase del 'naturalismo' freddo che dalla successiva di derivazione Fauve ed espressionista isolando, in tutto il suo ambiguo fascino, un nucleo storico di tele dell'ultimo decennio del XIX secolo. Le ricerche dei predecessori e le coeve eredità europee, artistiche, filosofiche, poetiche, drammaturgiche e musicali, sono assorbite da Munch con spirito critico, per poi essere sparse come germi rigenerati sull'irrequieta generazione espressionista. Tra le tele amore e morte si rincorrono, si congiungono e si dissolvono in un'interminabile danza tragica. Si contaminano e contaminano a loro volta ogni aspetto della vita rappresentata: malattia, gioia, dolore, crudeltà, malinconia. Cessano di essere due polarità per riplasmarsi l'una nell'altra in ogni scena e nell'organicità dell'insieme. Ricorda l'artista: "Riunii tutti i dipinti e scoprii che diverse immagini avevano un'affinità di contenuto. Appendendoli l'uno accanto all'altro era come se improvvisamente tutti fossero pervasi da un'unica melodia. Si trasformavano completamente rispetto a quello che rappresentavano singolarmente. Il risultato era come una sinfonia". Tale allestimento denominato "Fregio della vita" e suddiviso in "Nascita dell'amore", "Sviluppo e

Edvard Munch, *Notte d'inverno,* 1900. *Edvard Munch,* Winter Nights, *1900.*

dissoluzione dell'amore", "Angoscia", e "Morte", fu esposto nella sua completezza alla Berliner Secession, nel 1902. Qui, dentro una pittura dal flusso inquieto, dispersa nella tortuosa oscurità dei propri fantasmi, il grido di Munch si propaga sonoro tra le vibrazioni atmosferiche, tingendo le sue ondulazioni di sangue e penetrando nell'animo come un'eco assordante. Sotto i cieli raffigurati, al contrario, regna il silenzio, racchiuso nelle insondabili maschere umane o condensato in ombre incombenti fagocitanti i personaggi dipinti. Il tutto eseguito con un linguaggio essenziale, frontale e 'moderno'. La consistenza materica adottata negli anni simbolisti è la medesima per figure, oggetti inanimati e natura. Scompaiono le trasparenze e le qualità tecniche della bella pittura, mentre i dipinti al contrario vengono esposti alle intemperie per dare loro un aspetto consunto. La resa sintetica e uniforme del colore viene fissata tra le campiture con ripetizioni cromatiche e formali. Donne con abiti bianchi, rossi o neri rimarcano come ne *La danza della vita,* in *Rosso e bianco, Ragazze al ponte,* o *Madre e figlia sulla spiaggia,* il ruolo simbolico incarnato. Il sangue, elemento ricorrente in scritti e dipinti caratterizza *Il grido* e *Disperazione,* scende a rivoli tra le ciocche tentacolari del *Vampiro,* è appena accennato ne *La bambina malata,* dilaga con inquietante voracità in *Vite vergine rossa,* avviluppando un'intera abitazione. Con il timore per chi osserva di essere a sua volta inondato da quel rosso così liberatorio e demoniaco.

Hypnotic and enveloping in its mortal embrace, Munch's vision sublimates painful traumatic events, pouring out his own life on the surrounding nature and every aspect of the external reality. The artist's gloomy, tormented subconscious was formally composed within still representational canons; it transited from the artist to the painting, crystallizing obsessions, molding cruelty and sensuality in the depths of personality that psychoanalysis had only recently probed. The symbolist poetic that appears in this exhibition of the Norwegian artist's works is emblematic and dimly hermetic. The show differs from the preceding phase of cool 'naturalism' and the subsequent stage impacted by Fauve and the Expressionists. These paintings of the last decade of the nineteenth century are totally isolated in their ambiguous charm.
Munch critically absorbed the influence of his predecessors and the contemporary European artistic, philosophical, poetic, dramatic and musical legacies. Then they were scattered like seeds regenerated by the restless Expressionist generation. Love and death are recurrent themes, wedding and dissolving in an endless tragic dance. Moreover, all the facets of life represented contaminate each other: sickness, joy, pain, cruelty and melancholy, ceasing to be two poles and merging into one another in each scene and the organic nature of the whole. The artist remarked: "I brought all the paintings together and discovered that different images had similar contents. By hanging them together it was as if they were all pervaded by an identical melody. They were totally transformed compared with what they represented individually. The result was like a symphony". That installation, called "Frieze of Life", was divided into "Birth of Love", "Development and Dissolution of Love", "Anguish" and "Death"; it was exhibited completely at the 1902 Berliner Secession. Here, within paintings with a restless flow, dispersed in the tortuous darkness of his own ghosts, Munch's cry spread like a sound through the atmospheric vibrations, dyeing its waves in blood and penetrating the soul like a deafening echo. On the contrary, under the skies he rendered silence reigns, closed in the impenetrable human masks or condensed in looming shadows wrapping the people painted. Everything was executed in a spare, frontal 'Modern" language. The material consistency during the symbolist years was the same for people, inanimate objects and nature. The transparencies and technical quality of fine paintings vanished and the paintings were left out to weather and give them a worn appearance. The synthetic, uniform color rendering is fixed between the sections by formal and chromatic repetitions. In Dance of Life, Red and White, Girls on the Bridge *or* Mother and Daughter on the Beach *women with white, red or black clothes incarnate the symbolic role. Blood, a recurrent element in his writings and paintings, characterizes* The Cry *and* Desperation, *flows from the tentacular curls of the* Vampire, *is barely present in* The Sick Child *and spreads with upsetting voracity in* Red Virgin Vine, *enveloping an entire house. The observers themselves fear being flooded by that red, so freeing and demonic.*

"Brueghel-Brueghel. Tradizione e progresso: una famiglia di pittori fiamminghi tra Cinquecento e Seicento".
AA.VV.
Electa, Milano, 1998
(pp. 238, s.i.p.).

"Luci del Nord. Dipinti fiamminghi e olandesi del Museo di Cremona".
Bert W. Meijer.
APICC, Cremona, 1998
(pp. 94, s.i.p.).

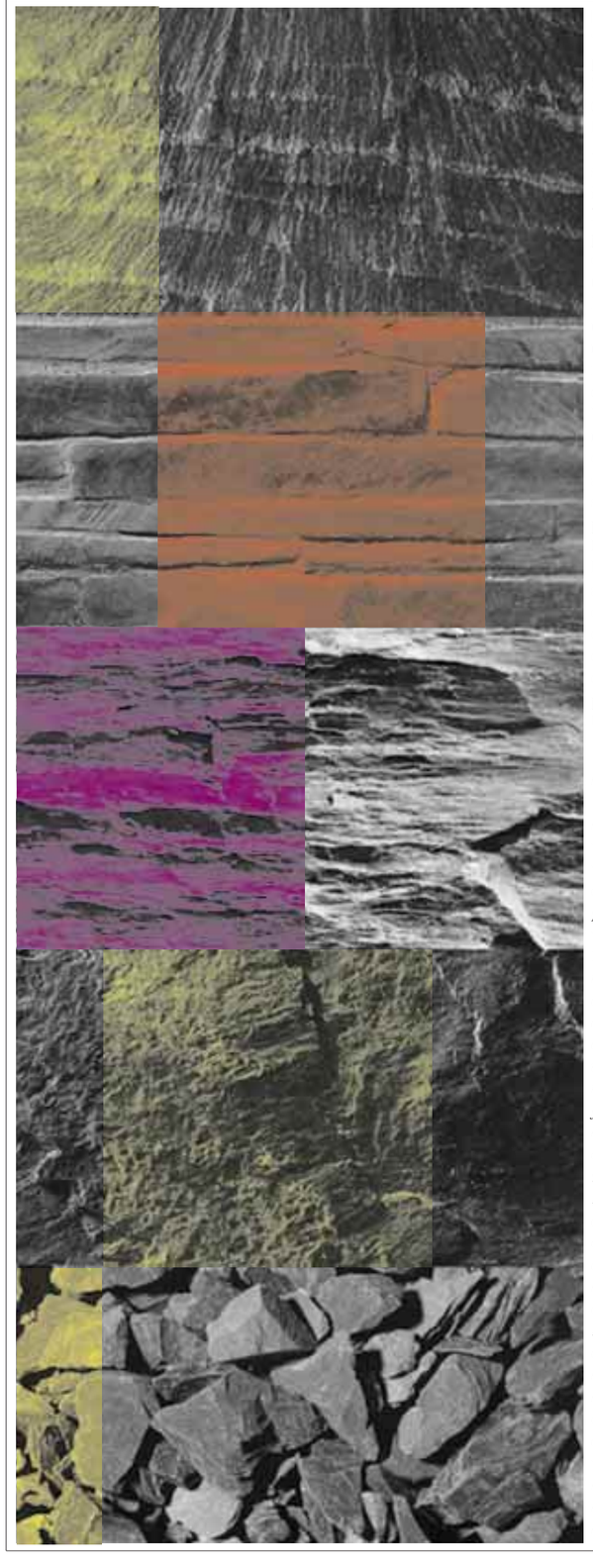
Maria Antonietta Rossi Galleri
Due fratelli, lo stesso magico mestiere di pittore, dominano, ognuno nella propria specialità, lo scenario artistico tra la fine del Rinascimento e l'avvento del Barocco. Due modi di porsi: Pieter Brueghel il Giovane (1564-1637/38), "narratore di dettagli" è il 'continuatore' della tradizione paterna, ma comunque creatore di una nuova e più ampia pittura in "stile Bruegel" che intorno al 1600 rappresenta una vera moda. Jan Brueghel (1568-1625) elegante, raffinato, è il pittore che frequenta la corte e la migliore società, viaggia in Italia, a Roma lavora per i Colonna e Federico Borromeo che seguirà successivamente a Milano.
Il risultato artistico è certamente differente nei due artisti anche se il loro 'fare' si basa su radici comuni: da una parte la conoscenza dell'opera del padre Pieter Bruegel il Vecchio (1520/25-1569) figura leggendaria nel XVI secolo che i due artisti non conoscevano direttamente essendo egli scomparso quando Pieter II era un bambino e Jan un neonato e la conoscenza dunque del lavoro paterno deriva quasi certamente da copie e da incisioni; mentre dall'altra è importante l'insegnamento della nonna materna pittrice specializzata in miniature. Pieter II ha il grande pregio di tramandare l'opera di Pieter Bruegel non come semplice 'copista' come spesso è stato bollato, ma variando e rinnovando i soggetti paterni vestendoli di ironia sorridente; i grandi quesiti "chi e che cosa è l'uomo" sono punti focali della sua opera, ma in confronto al padre "non va alla ricerca spirituale della vita, delle domande sulla concezione o addirittura del disprezzo del mondo, egli descrive senza allusioni e senza forzature la vita e gli uomini semplicemente da pittore, con una disposizione del tutto realistica". Nel quadro datato 1607, Pieter II dipinge *I proverbi fiamminghi* ispirandosi al famoso quadro del padre: l'impostazione è la medesima, ma, osservando le teste dei personaggi, non emergono la cattiveria, l'astrusità, la follia, 'caricature' della stoltezza e dei comportamenti umani sottolineate nella pittura di Pieter il Vecchio, ci si accorge invece che queste appartengono a persone specifiche, non vogliono essere simboli di qualcos'altro, basso o elevato che sia. La sua opera pur non essendo di straordinaria fattura da un punto di vista tecnico rivela nell'attenzione di mille dettagli, dei particolari, dell''insignificante', tutta la sua portata di cronista del suo tempo. Anche Jan Brueghel si confronta inevitabilmente con l'opera del padre, ma se ne distacca subito, elabora idee che porteranno la pittura a evoluzioni future. È un pittore poliedrico e nella sua opera si riflette il passaggio dal XVI al XVII secolo. È senza dubbio, intorno al 1600, il pittore di paesaggio più significativo, in questi anni il "paesaggio terrestre", grande tema del XVI sec., si trasforma nel "paesaggio realistico" da cui poi si evolve la forma del "paesaggio pianeggiante". Il 1606 è un anno particolarmente importante perché l'artista incomincia a dipingere fiori, direttamente a olio (mancano disegni preparatori), seguendo la fioritura di ciascuno di essi. Si crea così un nuovo genere di quadro di successo di cui il *Grande mazzo di fiori* di Milano (Pinacoteca Ambrosiana) è un chiaro esempio. Il tema della corona e della ghirlanda di fiori è importante e significativo perché orienta in un atteggiamento particolare del fare pittura: quello della collaborazione fra gli artisti e questi temi ben si adattano a una suddivisione dei compiti. Si crea un nuovo genere nato ad Anversa: *La Madonna circondata da una corona di fiori*. Importante è la collaborazione di Jan Brueghel il Giovane con Rubens particolarmente feconda negli anni 1616-18 (*Corona,* Monaco, Alte Pinakothek). Da non sottovalutare la collaborazione con Hendrik van Balen che dipinge nei paesaggi di Jan e nelle ghirlande di fiori, ninfe, dei, ma anche Maria con putti e angeli...
La pittura di ognuno dei due fratelli Brueghel contribuisce a presentare quel punto di passaggio da un secolo all'altro, come continuazione e innovazione con l'opera di Pieter II, come distacco, evoluzione, "opere di pura meraviglia" con quella di Jan.

Jan Brueghel, *Paesaggio invernale con mulino a vento,* 1615-20 circa.
Jan Brueghel, Winter Landscape with Windmills, *ca 1615-1620.*

Two brothers, each with the same magic painter's craft, dominated the artistic world at the end of the Renaissance the beginning of the Baroque. They had different specializations and ways of being. Pieter Brueghel the Younger (1564-1637/8) was a "narrator of details" and continued his father's tradition. Yet, at any rate, he created a new, broader painting in the "Brueghel style" which was very much in vogue around 1600. Jan Brueghel (1568-1625) was elegant and refined; he frequented the court and the most fashionable people. He traveled to Italy and worked for the Colonnas and Federico Borromeo in Rome; later he followed the latter to Milan. The production of the two artists surely differed, though their painting had common roots; first, they knew their father's works. Pieter Brueghel the Elder (1520/25-1569) was a legendary sixteenth-century figure. However, the two artists did not know him personally, for he died when his son Pieter was a small boy and Jan in his infancy. So the knowledge of the father's work almost certainly derived from copies and engravings. Second, the teaching of their mother's mother, a painter specialized in miniatures, was also important. Pieter II was very laudable for having passed on the work of Pieter Brueghel, not merely as a copier, as has often been insinuated, for he varied and revamped his father's subjects, cladding them in smiling irony. The great questions "who and what is mankind?" are central to his work; but, unlike his father, "he did not go on a spiritual quest for life, asking about the conception or even despising the world. As a painter, he simply described life and humanity without allusions or exaggerations. The attitude was wholly realistic". In a 1607 painting Pieter II portrayed The Flemish Proverbs, *inspired by his father's famous painting. The layout is identical, but if you observe the heads of the people, meanness, abstruseness, folly – the 'caricatures' of the stupidity and human behavior underscored in Pieter the Elder's – paintings do not emerge. Instead, these heads belong to specific persons, they were not intended to be symbols of something else, whether low or lofty. Even though his paintings do not exhibit extraordinary technical skills, the attention to thousands of details and the 'insignificant' show his importance as a chronicler of his time. Inevitably, Jan Brueghel related to his father's oeuvre, but he soon took his own tack, developing ideas that would lead painting to future transformations. He was a multifarious painter and his works mirror the changes taking place at the close of the sixteenth century. Undoubtedly, around 1600 he was the most significant landscape painter; at that time the "earth's landscape", a major subject of the sixteenth century, was being modified into "realistic landscapes". It would then evolve into the "flat landscape". One particularly important year was 1606, for the artist began to paint flowers directly in oils (there were no preliminary sketches), following the blooming of each. This engendered a new kind of successful painting, like the* Big Bunch of Flowers *in Milan's Pinacoteca Ambrosiana.*
The theme of crowns and garlands of flowers was meaningful because it headed painting in a certain direction: the collaboration of artists, since these subjects were well suited to the division of work. A novel type of painting was born in Antwerp: The Madonna Surrounded by a Crown of Flowers. *Jan Brueghel the Younger worked with Rubens, and this important aspect was especially fecund in 1616-1618 (*Crown, *the Munich Alte Pinakothek). We must not underestimate the collaboration with Hendrik van Balen, who painted nymphs, gods, Maria with putti and angels in Jan's landscapes and garlands. The oeuvre of both the Brueghel brothers helps represent the change from one century to the next; Pieter II's continued and pioneered, while Jan's was detached, evolved and "purely marvelous works".*

RASSEGNA

Finiture per l'edilizia ***Finishes for the building field***



Finiture per l'edilizia

"… in questo che è il settimo tratterò delle rifiniture, spiegando com'è possibile che esse siano insieme bellezza e solidità".
Sono parole di Vitruvio, tratte dal settimo libro del *De Architectura* (edizione a cura di Pierre Gros, traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1997), scritto in onore di Augusto probabilmente intorno al 25 a.C. Gli argomenti principali del settimo libro sono i pavimenti, i rivestimenti delle pareti a stucco, gli intonaci e i colori, come ottenerli e come applicarli perché durino a lungo. Nulla di nuovo sotto il sole… Ancora oggi affrontare il tema delle finiture per l'edilizia (argomento delle pagine che seguono) significa confrontarsi con i materiali, conoscerli e valutarli. Un progetto ben eseguito presuppone un'accurata scelta delle parti che gli danno corpo e sostanza.
I prodotti ora disponibili sono diventati talmente tanti, che il progettista in molti casi non può avere un'esperienza diretta dei materiali. Si affida alla mediazione delle industrie, alla documentazione tecnica che esse forniscono. Anche in edilizia, la conoscenza 'sensoriale' è stata sostituita da quella virtuale, fornita da cataloghi elettronici e ricavata da visite ai siti Web. Se alla prova dei fatti il prodotto scelto si dimostrerà buono, tanto meglio. Forse vale la pena ricordare un episodio che Carlo Scarpa amava citare nelle sue lezioni: alle prese con la difficoltà di scegliere una tinta adatta al restauro di un antico palazzo, raccontava di aver trovato la soluzione gettando una manciata di terra in una latta di pittura già preparata. Ne risultò una tinta sfumata, che egli stesso stese per provarne l'effetto. Era perfetta, forse irripetibile, comunque da sperimentare.
Ricorrendo ancora alle parole di Vitruvio, che credeva che dall'incontro di acqua, fuoco, aria e terra "… tutte le cose si congiungono e nascono ed essendo queste diseguali nelle infinite diatesi della natura, ho ritenuto convenga trattare i loro impieghi nella varietà e diversità dei casi e i pregi che esse hanno nelle costruzioni, cosicché dopo che esse siano state note, coloro che meditano di costruire non incorrano in errore, ma si procurino per le costruzioni materiali adatti all'impiego" (*ibidem,* Libro II).
Un'esortazione che non sarà mai ripetuta abbastanza. M.C.T.

Finishes for the building field

"... in this, which is my seventh (book), I will deal with finishes, explaining how it is possible for them to be both beautiful and stable". These are the words of Vitruvius, taken from the seventh book of his De Architectura*, written in honour of Augustus, probably around 25 B.C. The main themes of the seventh book are floors and wall facings done in stucco work, plasters and colours, how to achieve them and how to apply them in such a way that they will last for centuries. There's nothing new under the sun... Today, too, it would seem impossible to take on the subject of finishes for the building trades without a thorough knowledge and evaluation of their constituent materials (on the pages that follow). The number of products available these days has increased to the point where the designer, in many cases, can no longer come into direct contact with his materials. He relies upon the brokerage of industries and the copious technical documentation they supply him with. In building, as in other fields, his 'sensorial' familiarity with the product has been replaced by a virtual one, furnished by electronic catalogues and consulted during visits to Web sites. If the chosen item turns out to be usable, when put to the test, the designer has struck pay dirt.*
*It might be worthwhile to recall an episode Carlo Scarpa was fond of quoting during his lectures. While in the throes of trying to find the right colour for the restoration of an old palace, he finally hit on it by throwing a fistful of earth into a can of paint he had prepared. What he got was a mellow shade, which he spread onto the building himself to size up the effect. It was just right, probably inimitable, and certainly worth a try. Returning to the words of Vitruvius, who believed that, since the encounter of water, fire, air and earth "... all things are linked and are born and, since none is equal to any other in the infinite diathesis of nature, I thought it only proper to deal with their uses within the context of the variety and diversity of their applications and their merits when applied to constructions. Then, after these have been made known, those who are thinking of building something, will not fall into error but see to it that the materials procured for constructions will be suited for the uses to which they are put" (*ibidem, *Book II). Advice that can never be repeated often enough.*

Pavilion
Il programma di porte «Pavilion» dichiara una fonte d'ispirazione piuttosto impegnativa – il Padiglione tedesco all'Esposizione Universale di Barcellona del 1929, progettato da Mies van der Rohe – e, senza temere cotanto confronto, affida alla porta per interni il compito di separare gli ambienti senza dividerli, avvalendosi di materiali (le ante sono in cristallo temperato) che fanno sì che gli spazi vengano percepiti come continui. «Pavilion» dispone di un'innovativa regolazione dell'anta scorrevole (anche a montaggio ultimato) e di un dispositivo che permette l'avvicinamento spontaneo delle ante e la loro perfetta chiusura. Fornite nelle misure desiderate (larghezza max 120 cm, altezza sino a 300 cm), le ante hanno profili con finitura in alluminio anodizzato (naturale, bianco, nero), noce chiaro o ciliegio; i cristalli temperati possono essere trasparenti o acidati colorati. «Pavilion» prevede diverse possibilità di fissaggio del sistema di scorrimento e delle ante fisse. Qui si vedono una versione in alluminio anodizzato naturale con cristallo temperato trasparente a due ante scorrevoli complanari e una versione in cristallo temperato acidato Klee a tre ante, una fissa e due scorrevoli.

Pavilion
The source of inspiration for the «Pavilion» door program was an impressive one indeed – the German pavilion at the 1929 Universal Exposition in Barcelona, designed by Mies van der Rohe – and, with no fear of invidious comparisons, gave the door for interiors the job of separating rooms without dividing them. This was done through a use of materials like toughened glass, which united spaces into a virtually seamless continuum. «Pavilion» features an innovative sliding-door adjustment mechanism (installable even after assembly), as well as one that allows doors to close hermetically. Supplied in the desired sizes (max width 120 cm, height up to 300 cm), the doors have profiles with finishes in anodized aluminum (natural, white and black), pale walnut or cherry. Toughened glass panes are transparent, etched or coloured. There are various options for anchoring «Pavilion»'s sliding system and doors. Shown here is a version with a pair of complanar sliding doors and a model with three doors – one stationary and two sliding.

TRE-PIÙ
Via Vittorio Veneto 14/16, 22060 Cabiate (Como)
031.76.60.00 **F** 031.76.83.83
E-mail: trepiu@trep-trepiu.com
http: //www.trep-trepiu.com

Laser
Maniglia dal disegno deciso e rigoroso, «Laser» ha una linea scultorea che nasce dall'incontro di due curvature; la presa si dimostra sicura e confortevole. Adatta ad abitazioni, uffici e spazi pubblici, «Laser» è realizzata in ottone, è disponibile nelle finiture lucido, cromato e cromato opaco ed è proposta nelle versioni per porta (con rosetta o con placca), finestra e per anta-ribalta.

Laser
Handle with a rigorous, no-nonsense design, «Laser» vaunts a sculpted line that was born of a pair of curves. The grip is both sure and comfortable. Suitable for dwellings, offices and public spaces, «Laser» is made of brass and comes in glossy, chromium-plated and dull chrome finishes. It is offered in door (with a rosette or plaque), window and tip-up-door versions.

Richard Sapper Progettista Designer
OLIVARI
Via G. Matteotti 140, 28021 Borgomanero (Novara)
0322.83.50.80 **F** 0322.84.64.84
E-mail: olivari@olivari.it **http:** //www.olivari.it

Veneziane Luxaflex® in Legno Naturale
Luxaflex® è il marchio mondiale della Linea Decorativa per Finestre (DWCP) del gruppo HunterDouglas®, multinazionale operante in tutto il mondo specializzata in prodotti di alluminio. In Italia, Luxaflex Promotion offre prodotti per la protezione solare esterna e una linea decorativa, comprendente tende tecniche e d'arredo. Le «Veneziane Luxaflex® in Legno Naturale» sono realizzate in Ramino, con lamelle da 35 e 50 mm, spessore 2,5 mm, in 16 tinte naturali e pastello. La finitura in acrilico facilita la pulizia senza coprire la bellezza della texture lignea.

Luxaflex® Venetian blinds in Natural Wood
Luxaflex® is the world trademark of the Decorative Line for Windows (DWCP) from the HunterDouglas® group, a multinational operating throughout the world and specialized in aluminum products. In Italy, Luxaflex Promotion offers products for outdoor protection from the sun and a decorative line encompassing technical and decor blinds. «Luxaflex® Venetian Blinds in Natural Wood» are made of ramin (Philippine wood), with 35- and 50-mm slats 2.5 mm thick, in natural and pastel shades. An acrylic finish makes cleaning easy without obfuscating the beauty of the wood.

LUXAFLEX PROMOTION
Via Ponchielli 2/4, 20063 Cernusco sul Naviglio (MI)
02.92.17.081 **F** 02.92.17.08.206

I Legni Bticino®
Le placche in legno per gli interruttori «Light» (qui si vedono una placca in Frassino con rivelatore di gas GPL e una in Ciliegio Americano con temporizzatore) e «Living» rispondono alla tendenza che vuole, all'interno della casa, la creazione di ambienti-scenario molto differenziati. Gli apparecchi per il controllo ambientale e il comando si adattano ai linguaggi dei differenti scenari domestici affidandosi non più al solo colore applicato a un'unica materia, quanto alla molteplicità de «i Legni», intagliati mediante ebanisteria numerica da masselli di latifoglie temperate.

Bticino® Woods
Plaques in wood for «Light» (shown here is a plaque in Ash with GPL gas detector and another in American Cherry with a timer) and «Living» switches respond to the trend favouring the creation of highly differentiated rooms in homes. Equipment for managing surroundings adapts to the languages of various home scenarios not, as in the past, by relying on one colour applied to one material, but rather by taking advantage of the wide variety you get with «i Legni» (woods), intaglioed with numerical cabinet-making, out of seasoned broad-leaved heartwood.

Centro Studi e Ricerche BTicino e CDM (Clino Trini Castelli) Progettisti *Designers*
BTICINO®
Via Messina 38, 20154 Milano
02.34.801 **F** 02.34.80.707
Numero verde 167-837035
http: //www.bticino.it

Controsoffitto speciale
Specialista in finiture integrate d'interni, Sofib ha da poco realizzato la sala cambisti della sede milanese della Banca Regionale Europea (progetto dell'Ufficio Immobili della banca). La ristrutturazione dei locali doveva conciliare la necessità di un'aerazione passante attraverso il controsoffitto e il mantenimento di una buona illuminazione naturale. La soluzione è stata trovata nell'incontro fra elementi speciali prefabbricati in gesso – utilizzati per archi di raccordo e finte travi – e pannelli in fibra minerale tipo Visual. Il risultato soddisfa sia le caratteristiche tecniche sia i requisiti estetici richiesti dal progetto.

Special false ceiling
Specialists in integrated interior finishes, Sofib has just created the money-changing room at the Milanese headquarters of the European Regional Bank (designed by the bank's real estate department). Restructuring the rooms had to reconcile a need for getting air into them through the false ceiling with that of ensuring good natural lighting. The solution was found by combining special prefabricated elements in plaster – used for connecting arches and false beams – and panels in Visual type mineral fiber. The result satisfied the requisites, both technical and aesthetic, called for in project specifications.

SOFIB
Via F. Turati 3, 20121 Milano
02.65.92.985 **F** 02.65.90.928

Plansystem - Multifloor ND UNI
Pavimento in gomma con superficie liscia in tinta unita per traffico medio e intenso, «Plansystem - Multifloor ND UNI» è ideale per uffici pubblici e privati, dove le sue doti di resistenza si esprimono al meglio. I risultati sono confortanti, come dimostra la sede della Lloyd's Bank di Londra, dove 1400 mq di «Multifloor» vennero posati 35 anni fa. Ora il pavimento verrà sostituito con lo stesso prodotto, per non modificare il carattere di un ambiente che è sotto tutela artistica. Tra le caratteristiche tecniche del prodotto si ricordano la resistenza allo scivolamento e all'usura, la riduzione del rumore da calpestio, l'igienicità…

Plansystem - Multifloor ND UNI
Floor in rubber with smooth, solid-colour surface for medium and heavy traffic, «Plansystem-Multifloor ND UNI» is ideal for both public and private offices, where its superb resistance under all circumstances finds its fullest expression. A prime example are the offices of Lloyd's Bank in London, where 1400 sq.m of «Multifloor» were laid all of 35 years ago. The floor will be replaced with the same product to keep from modifying the character of an area under artistic protection. Memorable technical characteristics include resistance to sliding and wear, muffling of traffic noise, hygiene etc.

Artigo Rubber Flooring
Via dei Tulipani 3, 20090 Pieve Emanuele (Milano)
02.90.78.64.15 **F** 02.90.78.64.49

Placche personalizzate
Appartengano alla linea «Idea» o alla serie «Idearondò», le placche per interruttori Vimar possono essere personalizzate con qualsiasi marchio o logo, riprodotti mediante una tecnologia al laser su tutti i tipi di placche in metallo pressofuso e in tecnopolimero. La stessa tecnica viene impiegata per riprodurre simboli e scritte sui tasti degli apparecchi. Il ricchissimo repertorio Vimar (oltre 3000 articoli) è ora raccolto in «Vimar CD», uno strumento che dà accesso a tutte le informazioni riguardanti i prodotti e permette di consultarle trasversalmente.

Customized plaques
Members of the «Idea» line or «Idearondò» series, plaques for Vimar switches can be customized with any trademark or logo, reproduced through laser technology on plaques of all types in die-cast metal and technopolymer. The same technique is used for reproducing symbols and writings on the keys of units. The wealth of items in Vimar's repertoire (over 3000 items) has been brought together in «Vimar CD», a handy tool that gives you access to all the information you need on products, while allowing cross-consultation.

Vimar
Via IV Novembre 32, 36063 Marostica (Vicenza)
0424.48.81.00 **F** 0424.48.81.88
Numero verde 167-862307
http: //www.vimar.it

Parwall®
Con il sistema di contropareti «Parwall®» si possono rivestire pareti di qualsiasi natura e condizione, utilizzando pannelli in laminato (aventi tutte le caratteristiche tecniche ed estetiche del materiale), installati lasciando un'intercapedine tra pannellatura e parete; ciò crea la ventilazione necessaria a garantire la stabilità nel tempo dei pannelli. Nelle costruzioni con pareti ammalorate o ricoperte con altri materiali, i pannelli vanno fissati a un'orditura metallica ancorata alle pareti, orditura che corregge anche le eventuali imperfezioni dei muri. Tra pannellatura e pavimento va lasciata fessura.

Parwall®
The «Parwall®» system of inner walls enables you to face walls of all types and in all conditions by using panels in laminate (with all the technical and aesthetic characteristics the material is known for), installed by leaving an air space between paneling and wall. This creates the ventilation necessary to guaranteeing the stability of the panels over the long haul. In constructions with walls that are dilapidated or faced with other materials, panels are attached to a metal framework anchored to the walls, thus remedying any flaws present in walls. An opening is left between paneling and floor.

PL - Gruppo Abet
Strada per Bulgorello 1, 22070 Vertemate (Como)
031.88.82.11 **F** 031.90.10.53

Pittura al latte
La «Pittura al latte» ideata da Giorgio Graesan per Castoro è un impasto a base di caseina, minerali e terre, ingredienti naturali che determinano la consistenza del prodotto e lo rendono idoneo a essere steso a mano sul muro. L'applicazione avviene mediante un apposito guanto di pelo che, una volta bagnato nel colore scelto, viene passato sul muro con movimento leggermente irregolare per creare effetti chiaroscuro, resi ancora più evidenti effettuando più passaggi con diversi colori. La pittura esercita un'azione antimuffa e disinfettante.

Milk painting
«Pittura al latte» (milk painting), ideated by Giorgio Graesan for Castoro, is a casein-based mixture of minerals and clays, natural ingredients that determine the consistency of the product and make it suitable for being spread on the wall by hand. Application is done by means of a plush glove which, when soaked in a dye, is smoothed onto the wall with a slightly irregular movement to create chiaroscuro effects, thrown into even bolder relief by spreading dyes in other colours onto the wall. The paint boasts an anti-mold and disinfecting action.

Giorgio Graesan Progettista *Designer*
Castoro
Via Alba 2, 20054 Nova Milanese (Milano)
02.91.05.529 **F** 02.91.05.846
Numero verde 167-376672

Taralay Comfort
I pavimenti plastici Gerflor International vanno dal pavimento vinilico multistrato non caricato («Taralay Comfort») al pavimento in PVC calandrato non caricato su schiuma («Metallica Comfort»), dal pavimento in PVC non caricato, antiscivolo («Tarasafe Decor») al pavimento elettroconduttivo, vinilico, flessibile e omogeneo («Technic EL5»).
In particolare, il pavimento vinilico multistrato «Taralay Comfort», qui illustrato nel tipo «Africa» (è disponibile anche il disegno «Memphis»), presenta un motivo stampato su uno strato calandrato liscio, protetto da uno strato di superficie calandrato trasparente. Lo strato di usura calandrato è dotato di un trattamento antisporco Protecsol® che ne facilita la manutenzione ed evita la metallizzazione. Il supporto in schiuma di PVC a cellule chiuse è rinforzato da un complesso non tessuto/griglia in fibra di vetro, trattato batteriostatico e micostatico Sanosol®. Il pavimento ha proprietà antistatiche e acustiche; viene fornito in rotoli e in piastrelle.

Taralay Comfort
*Gerflor International plastic floors range from a non-weighted multilayered vinyl floor («Taralay Comfort») to a slip-proof non-weighted calendered floor in PVC on foam («Metallica Comfort»), and from a slip-proof, non-weighted floor in PVC («Tarasafe Decor») to a flexible and homogeneous, electro-conductive vinyl floor («Technic EL5»).
The «Taralay Comfort» multilayered vinyl floor, in particular, shown here, in the «Africa» type (the «Memphis» design is also available), has a motif printed on a smooth calendered layer, protected by a transparent calendered surface layer. The calendered wear layer comes equipped with a Protecsol® anti-dirt treatment, which makes it easier to keep it looking like new and avoid metalization. Support in closed-cell PVC foam is reinforced by a non-woven/grill complex in fiber glass, treated with bacteriostatic and mycostatic Sanosol®. The floor boasts anti-static and acoustic properties and is supplied in rolls and tiles.*

Gerflor International
In Italia: Gerflor
Via Olcenengo 28, 13100 Vercelli
0161.27.19.42 **F** 0161.27.19.45

Grigliati per controsoffitti
I grigliati P.P.P., realizzati in 10 diverse maglie e in varie misure di pannello, sono disponibili in una vasta gamma di finiture: oltre al tipo standard (bianco o nero), sono previste versioni colorate, autoestinguenti Classe 1 (UL94-V0), metallizzate e trasparenti. La qualità dei materiali adottati (ABS e metacrilato trasparente colorato) garantisce un prodotto finale versatile e originale, inseribile ovunque. Il sistema di aggancio dei pannelli tra loro con punti di giuntura a scatto rende estremamente semplici l'installazione e l'ispezione del controsoffitto. I grigliati sono sospesi mediante tiranti in filo di ferro.

Gratings for false ceilings
P.P.P. gratings, made with 10 different meshes and panels of various sizes, come in a vast range of finishes. In addition to the standard type (black or white), there are coloured, self-extinguishing Class 1 (UL94-VO), metalized and transparent versions. The quality of the materials used (ABS and coloured transparent metacrylate) guarantees a versatile and original final product, that fits in anywhere. The system for stringing panels together with snap-in joints makes installation of the false ceiling, as well as getting at it, a breeze. Gratings are hung by tie-beams in iron wire.

P.P.P. Prodotti Poliplastici
Via Torino 184, 30172 Mestre (Venezia)
041.53.10.150 **F** 041.53.12.826
E-mail: info@ppp.it **http:** //www.ppp.it

Sistema Men®
Le piastrelle autoposanti in acciaio inox goffrato (antisdrucciolo) del «Sistema Men®» si applicano liberamente sulle solette e su pavimenti preesistenti, senza cemento o colle. Il pavimento così ottenuto è perfettamente finito e al tempo stesso rimovibile in qualsiasi momento. Grazie a un supporto brevettato in gomma a giunti sfalsati, il pavimento «Sistema Men®» è fonoisolante e previene l'umidità. L'acciaio garantisce invece resistenza all'usura, anche in presenza di traffico intenso, ed evita il ricorso alla manutenzione. Spessore della piastrella: 7 mm.

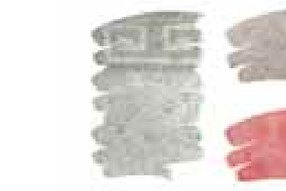
Sistema Men®
Self-laying tiles in slip-proof embossed stainless steel from «Sistema Men®» are freely applied to pre-existing floor slabs and floors, without cement or glue. A floor achieved in this way is finished to perfection and is removable any time. Thanks to a patented support in rubber with staggered joints, the «Sistema Men®» floor is sound-deadening and keeps moisture from forming. Steel guarantees its resistance to wear, even in the presence of intense traffic and makes maintenance virtually unnecessary. Thickness of tile: 7 mm.

PMF Lavorazioni Metalliche
Via Rutilia 16, 20141 Milano
02.57.40.92.44 **F** 02.57.40.79.53

Cross®
Nel panorama delle serie civili da incasso, gli interruttori a tasto chiaro rappresentano il punto di partenza per tutte le tipologie d'impiego. Un comparto che tuttavia ultimamente sembrava mancare di innovazione e non essere più in linea con l'evoluzione del gusto. Legrand ci ha posto rimedio con due nuove serie da incasso, l'inedita «Cross®» e la rinnovata «Mosaic™», entrambe con il tasto bianco (RAL 9010), caratterizzate da un elevato rapporto qualità/prezzo e complete delle funzioni più innovative.
«Cross®» (qui illustrato) ha tasti lucidi, leggermente convessi, progettati per essere raggiunti agevolmente dalla mano; la placca è una cornice arrotondata, piena e corposa, proposta in alluminio (anodizzato e oro) oppure in tecnopolimero (bianco, ghiaccio e sabbia). Ideale per il settore residenziale.
Evoluzione italiana di una delle serie civili più diffuse al mondo, Nuova «Mosaic™» si caratterizza per gli apparecchi dal disegno lineare, razionale e senza concessioni al superfluo, ribadito anche nella placca, leggermente arrotondata sui lati superiore e inferiore. La vasta scelta di connettori informatici avanzati e la stessa filosofia progettuale indirizzano la serie soprattutto al settore terziario.

Cross®
Within the scenario of built-in series, switches with a white key have been the point of departure for all the typologies involved, in a sector that lately seemed to have lost its innovative thrust and was out of touch with evolving tastes. Legrand came to the rescue with two new built-in series – the first-ever «Cross®» and the updated «Mosaic™», both featuring a white key (RAL 9010), characterized by a high quality/price ratio and complete to the most innovative functions. «Cross®» (shown here) has luminous, slightly convex keys, designed to be easily reached by the hand. The plaque is a full, rounded and bulky frame, and is being offered in aluminum (anodized and gold) or technopolymer (white, ice and sand). Just right for the residential sector.
An Italian outgrowth of one of the most widely distributed series in the world, the new «Mosaic™» is distinguished, in units, for its linear and rational design without a hint of the superfluous. It is reechoed in the plaque, which is slightly rounded on its upper and lower edges. A vast array of advanced computing connectors and the same design philosophy have taken aim at the service sector, primarily.

Legrand®
S.S. 35 dei Giovi km 108
20080 Zibido San Giacomo (Milano)
02.90.02.81 **F** 02.90.02.86.88



Tattoo Mat
Pittura all'acqua monocromatica multieffetto, «Tattoo Mat» è un rivestimento murale decorativo a base di resina stirolo acrilica. Inodore, lavabile e di elevata elasticità, «Tattoo Mat» è disponibile in una base bianca per il sistema tintometrico ColorPro. Come gli esempi qui riportati fanno vedere, utilizzando strumenti applicativi facilmente reperibili (rullo, spatola, guanto, spugna) i risultati finali variano davvero molto. La pittura è prodotta da Rossetti, divenuto (con Junghanns Chimica Vernici, Vip, Paramatti e Toscano) uno dei marchi della società JColors.

Tattoo Mat
A monochromatic, water-based paint with a knack for creating innumerable effects, «Tattoo Mat» is a decorative wall covering with an acrylic styrene resin base. Odorless, washable and very elastic, «Tattoo Mat» comes in a white base for the ColorPro tintometric system. As the examples here show, a use of applicatory tools that are easy to find (roller, spatula, glove and sponge) gives you a wide spectrum of end results. Paint is produced by Rossetti, which has become (through Junghanns Chimica Vernici, Vip, Paramatti and Toscano) one of the trademarks handled by the JColors company.

JColors
Via Settembrini 39, 20020 Lainate (Milano)
02.93.75.541 **F** 02.93.74.114

Linosom
Interamente biodegradabile, «Linosom» è un pavimento composto da olio di semi di lino, resine naturali, segature di legno e sughero, pigmenti e altri elementi naturali, mescolati tra loro e applicati a un supporto di juta. Caratteristiche principali: durabilità, resistenza a carichi e traffico pesanti, resistenza al fuoco e alle bruciature delle sigarette, resistenza agli agenti chimici, igienicità, isolamento acustico, facile manutenzione… Innumerevoli le possibilità di decorazione mediante motivi, colori e sfumature a catalogo. *Nella foto:* Scuola Elementare Aldoende, Amsterdam (Olanda), progetto V & D Projectinrichting, Amsterdam.

Linosom
Thoroughly biodegradable, «Linosom» is a floor comprising linseed oil, natural resins, wood and cork sawdust, pigments and other natural elements, mixed up together and applied to a jute support. Principal characteristics: durability, resistance to heavy loads and wheel traffic, resistance to fire and cigarette burns and resistance to chemical agents. Other prime assets are hygiene, acoustic insulation and near-zero maintenance. Innumerable decorative options through motifs, colours and shades are all in the catalogue. Photo: *Aldoende Elementary School in Amsterdam (Holland), design by V & D Projectinrichting, Amsterdam.*

Sommer - Groupe Sommer Allibert
In Italia: Sommer
Via Enrico Fermi 2, Torre E1, 4° Piano
20090 Noverasco di Opera (Milano)
02.57.60.71.21 **F** 02.57.60.71.41

Nora: Ecoplan - Ecoment
Nella vastissima gamma di prodotti Freudenberg, un gruppo presente in 26 Paesi con circa 26 mila addetti, «Ecoplan» ed «Ecoment» occupano un posto davvero a sé, pur facendo parte della linea di pavimenti in gomma «Nora». «Ecoplan» ed «Ecoment» contengono infatti un'elevata percentuale di materiali riciclati (fino al 75%), derivanti da surplus di produzione, ritagli di posa oppure da pavimenti «Nora» riutilizzati. Se ne ottengono pavimenti di altissima qualità per aree a traffico intenso e per settori con particolari esigenze di sicurezza e protezione.

Nora: Ecoplan - Ecoment
In the seemingly endless range of products from Freudenberg, a group that's present in 26 countries with roughly 26 thousand employees, «Ecoplan» and «Ecoment» occupy a position that is theirs alone, even though members in good standing of «Nora», the company's line of floors in rubber. «Ecoplan» and «Ecoment», in fact, contain a high percentage of recycled materials (up to 75%), stemming from a production overrun, laying leftovers or reused «Nora» floors. You get super-top quality flooring for heavily trafficked areas and for sectors in need of safety and protection.

Freudenberg
Viale Monza 38, Casella Postale 17038
20127 Milano
02.88.64.39 **F** 02.26.82.77.83

Effetti decorativi
Spugnatura, finto marmo, rigatino, puntinatura, stencil… tecniche di tinteggiatura che richiedono normalmente l'intervento di specialisti. Usando i prodotti della linea «Effetti decorativi» non sono più richieste particolari abilità, perché la materia verniciante (una base incolore di tipo alchidico o acrilico) ha caratteristiche di viscosità, tempo di asciugatura, trasparenza e brillantezza della finitura tali da facilitare la realizzazione di decorazioni policrome con le più diverse tecniche. I prodotti si applicano a intonaci lisci, legno, metalli, pietre, cartone rigido, plastiche dure, anche già verniciati con altri materiali.

Decorative effects
Sponging, fake marble, streaking, dotting, stencil – all are painting techniques that ordinarily call for the hand of an expert. But use of products from the «Effetti decorativi» (decorative effects) line has made special skills unnecessary, because the painting matter (a colourless, alkyd or acrylic type base) features properties of viscosity, drying time and a brilliance and transparency of finish that are such as to make polychrome decorations with the most widely varied techniques as easy as falling off a log. Products are applied to plain plaster, wood, metals, stone, stiff cardboard, hard plastics and even surfaces already painted with other materials.

Zinsser - an RPM Company
in Italia: MarkService
Via Capelli 8, 20126 Milano
02.27.00.15.15 **F** 02.27.00.15.30
Numero verde 167-832078

Acciaio porcellanato
L'acciaio – materiale soggetto a ossidazione, ruggine, corrosione – può essere trasformato dalla tecnologia e dallo smalto porcellanato in superfici brillanti, colorate, resistenti, pensate per durare a lungo e senza manutenzione. Ed è per questa ragione che i pannelli in acciaio porcellanato trovano un sempre più largo impiego come rivestimento negli ambienti di attesa, ritrovo (per esempio, le discoteche) e dovunque serva proteggersi dal fuoco e dagli atti vandalici senza rinunciare agli aspetti decorativi. Un utilizzo emblematico sono gli interni navali, forniture che rientrano tra le specialità della Smaltodesign.

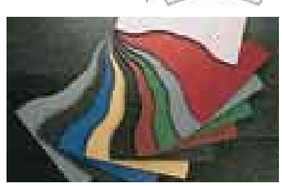
Porcelailnized steel
Steel – a material that's highly prone to oxidation, rust and corrosion – can be transformed by technology and porcelainized enamel into lustrous, colourful and resistant surfaces, dreamed up to last a lifetime without maintenance. That's why panels in porcelainized steel have been seized upon ever more often as cladding for waiting areas, gathering places (discothèques, for example) and any other spot that needs protection from fire and vandals without sacrificing its decorative aspects. An emblematic use has been made in naval interiors, a type of supply that comes within the area of Smaltodesign specialties.

Smaltodesign
Via IV Novembre 33, 20012 Cuggiono (Milano)
02.97.45.77 **F** 02.97.24.04.50

Mdf - Medium density Fibreboard
Versatile, ecologico, competitivo, «Mdf» nasce da chip di legni selezionati, lavati e defibrati. Le fibre sono miscelate a resine e disposte "a materasso" su un nastro mobile sul quale subiscono una preventiva eliminazione dell'aria. Segue la pressatura vera e propria che, associata al calore, attiva la resina: le fibre si legano tra loro dando vita a un materiale alternativo al legno, di cui Fantoni è uno dei maggiori produttori europei. Gli ultimi impieghi di «Mdf» riguardano le sedie, qui rappresentate da due prototipi realizzati da Ipnos *(1)* e Cabas *(2)*.

Mdf - Medium density Fiberboard
Versatile, ecological and competitive, «Mdf» was born of chips made of select washed and defibered woods. Fibers are mixed with resins and arranged "mattress style" on a movable sheet where they are divested of every atom of air. This is followed by a pressing process which, aided by heat, activates the resin. The fibers are bound together, giving rise to a material that's an alternative to wood, of which Fantoni is one of Europe's leading producers. The latest applications of «Mdf» have involved chairs, represented here by a pair of prototypes created by Ipnos (1) *and Cabas* (2)*.*

Fantoni
Zona Industriale Rivoli, 33010 Osoppo (Udine)
0432.97.61 **F** 0432.98.62.46 **Tlx** 450053
E-mail: info@fantoni.it **http:** //www.fantoni.it



Papillon - Onda
Le piastrelle «Papillon» e «Onda» sono costituite da resine di PVC e altri polimeri, cariche minerali, plastificanti e stabilizzanti. La loro superficie ruvida antiusura, la reazione al fuoco (Classe 1) e la facilità di posa (anche in ragione della loro forma, rispettivamente, una farfalla stilizzata e un quadrangolo con lati concavi e convessi), le rendono ideali per pavimentare (magari lasciando integro il pavimento preesistente) esposizioni, stand e negozi, anche in locali soggetti a umidità proveniente dal sottofondo. Colori disponibili: nero, grigio (antracite, chiaro, medio e scuro), rosso, giallo, blu, verde, cotto.

Papillon - Onda
«Papillon» (butterfly) and «Onda» (wave) are made up of PVC resins and other polymers, as well as plasticizing and stabilizing mineral fillers. Their rough, anti-wear surface, reaction to fire (Class 1) and laying ease (thanks to the shape of a stylized butterfly and a quadrangle with concave and convex sides, respectively) make it ideal for flooring exhibitions, stands and stores (on top of the pre-existing floor, if necessary) in places that are victims to moisture rising from substructures or foundations. Available colours: black, grey (coal black, pale, medium and dark grey), red, yellow, blue, green and fired brick.

Sogega
Via Cascinetta 11, 28013 Gattico (Novara)
0322.83.82.88 **F** 0322.83.83.85

Metallo Liquido
Prodotta in dieci varianti, la vernice «Metallo Liquido» si presta a rivestire qualsiasi tipo di materiale, dal metallo al legno, dalla plastica alla ceramica, dal vetro al ferro. Oltre a proteggere dall'usura e dall'umidità, «Metallo Liquido» è in grado di ricoprire qualsiasi oggetto verniciato a freddo e di dare corposità e consistenza anche ai supporti più leggeri e delicati, donando loro un effetto metallico e una grande eleganza.

Metallo Liquido
Produced in ten variants, «Metallo Liquido» (liquid metal) paint lends itself to coating material of all types, from metal to wood, from plastic to ceramics and from glass to iron. In addition to protecting surfaces from wear and humidity, «Metallo Liquido» is capable of cold-coating any painted or varnished object and giving body and consistency to the lightest and most fragile supports, while gracing them with a shimmering metallic effect and suave elegance.

Ga.Ni.Color
Via Garibaldi 146, 22073 Fino Mornasco (Como)
031.88.02.45 **F** 031.92.18.54

Formelle di vetro
Versatili elementi architettonici, preziosi testimoni della tradizione vetraria di Murano, le «Formelle» permettono di creare singoli dettagli decorativi, intere pareti divisorie, porte scorrevoli, controsoffitti decorati e trasparenti. Ogni formella rappresenta un disegno compiuto in sé stesso (qui è illustrato A/34), ma affiancabile ad altri per ottenere ulteriori motivi ornamentali, grazie alla modularità e alla finitura a filo lucido dei bordi di ciascun elemento. Le composizioni possono essere racchiuse fra due lastre di vetro (anche di tipo antiproiettile o antisfondamento), secondo un esclusivo sistema di montaggio Leucos.

Glass tiles
Versatile architectural elements and priceless witnesses to the Murano glass tradition, «Formelle» (tiles) enable the user to create everything from fine decorative detail work to outsized wall dividers to sliding doors to decorated and transparent false ceilings. Each tile offers a design that is complete within itself (illustrated here is A/34) but can be combined with others to produce other ornamental motifs, thanks to its modular nature and glossy-edged finish on the borders of each element. Compositions can be enclosed between two sheets of glass, in accordance with an exclusive Leucos assembly system.

Roberto Pamio Progettista *Designer*
Leucos
Via Treviso 77, 30037 Scorzè (Venezia)
041.58.59.111 **F** 041.44.75.98

Monosint
Pavimentazione monolitica autolivellante a base di resine modificate, «Monosint» si adatta ai più disparati usi industriali, grazie alle sue caratteristiche ottenibili variando i componenti chimici dei singoli elementi di finitura. A seconda delle sue modalità d'uso, può essere arricchita di sostanze che ne accentuano l'impermeabilità, la resistenza ad acidi, grassi, urti e al passaggio dei carrelli. Si ottengono superfici di vario colore, lisce e omogenee, antisdrucciolevoli e resistenti, di pregevole effetto estetico, come testimonia lo show-room Rolls Royce, Milano, qui illustrati.

Monosint
Self-leveling monolithic flooring with a modified resin base, «Monosint» is suitable for the most widely varied industrial uses, thanks to its characteristics, which are obtainable by altering the chemical components of its individual finishing elements. It can, according to the ways in which it is used, be enriched by substances that heighten its waterproofness and resistance to acids, fats, impacts and wheel traffic. Smooth and homogeneous, slip-proof and resistant surfaces in various colours are achieved that vaunt a stunning aesthetic effect, as attested to by the Rolls Royce show-room in Milan, illustrated here.

Gobbetto
Via Carroccio 16, 20123 Milano
02.83.22.269 **F** 02.89.40.42.69

Mizaar
Trattando le pareti con «Mizaar», stucco naturale a effetto calce, si ottengono effetti che ricordano i marmi pregiati. La lunga stagionatura del grassello di calce, la selezione degli inerti calcarei e gli specifici pigmenti consentono di realizzare superfici lisce e lucide caratterizzate da suggestive alonature. La traspirabilità di «Mizaar» ne fa un antimuffa naturale. Si applica con fratazzo in acciaio inox su intonaco civile rasato; su altri fondi è consigliabile una preparazione con una mano di pittura lavabile al quarzo. Colori in cartella: 40, ottenuti da 6 coloranti base.

Mizaar
Treating walls with «Mizaar», a natural stucco with a lime effect gives the user effects reminiscent of the finest marbles. Long seasoning of slaked lime and the selection of calcareous aggregates and specific pigments make possible the creation of smooth and lustrous surfaces characterized by charming halos. «Mizaar»'s breathability has made it a natural mold fighter. It is applied with a stainless steel trowel to glaze-coat plaster. It is advisable, when applying the product to other surfaces, to prepare them with a coat of washable quartz paint. Colours on the chart: 40, gotten from 6 basic dyes.

Adicolor Industria Vernici
Strada Provinciale 159
20060 Trigintо di Mediglia (Milano)
02.90.66.07.40 **F** 02.90.66.01.57

Immagini di vetro
Cinque moduli in vetro (19x19x8 cm) con immagini geometriche d'ispirazione astratta: è questo il risultato della collaborazione tra il pittore Eugenio Carmi e Vetroarredo. Frutto di un approfondito studio su luce, forme e colori, i cinque moduli disegnati da Carmi si inseriscono in un più ampio progetto avviato da Vetroarredo per trasformare un prodotto industriale, quale era considerato fino a pochi anni fa il mattone in vetro, in oggetto di arredo architettonico. I mattoni multipli in vetro firmati Carmi sono prodotti ciascuno in 100 esemplari numerati da 1/100 a 100/100 e in 10 esemplari con numeri romani.

Glass images
Five modules in glass (19x19x8 cm) with geometric images keyed to abstract inspiration was the result of collaboration between painter Eugenio Carmi and Vetroarredo. Fruit of in-depth research on light, form and colour, the five modules designed by Carmi fit into a grander design launched by Vetroarredo to transform an industrial product, which was the way glass bricks were pigeonholed up until a few years ago, into an architectural work of interior decor art. The «Immagini di vetro» glass bricks signed by Carmi are produced in 100 exemplars numbered from 1/100 to 100/100 and in 10 exemplars with Roman numerals.

Eugenio Carmi Progettista *Designer*
Vetroarredo
Via R. Giuliani 360, 50141 Firenze
055.44.951 **F** 055.45.52.95
http: //www.vetroarredo.com

Cementix
Con la pavimentazione continua da applicare in opera «Cementix» si possono riprodurre le pavimentazioni industriali in cemento/calcestruzzo evitandone la complessa laboriosità di esecuzione. «Cementix» è uno stucco in pasta, fornito nella colorazione grigio neutro, composto da miscele di resine e micro cariche quarzifere/silicee dosate in opportuna scala granulometrica; le colorazioni si ottengono mescolando allo stucco piccole percentuali di colori universali in pasta. Gli effetti estetici finali variano in funzione della procedura di applicazione; si possono inoltre eseguire i più svariati disegni e decori. Spessore: 3 mm circa.

Cementix
«Cementix» unbroken flooring applied in the installational phase enabales the user to reproduce industrial flooring in cement/concrete, thus completely cutting out the complex laboriousness of execution. «Cementix», a stucco in paste, is supplied in a neutral grey tone, and consists of resins and micro quartz-bearing/siliceous fillers, paste-dyed in universal colours. Final aesthetic effects vary on the basis of the applicatory procedure used. Also achievable are the most widely varying designs and decors.Thickness: around 3 mm.

Unifloor - Pavimentazioni Speciali
Via Roma 53, 31044 Montebelluna (Treviso)
0423.60.15.66 **F** 0423.24.060

Keim-Granital
Pittura monocoprente a base di silicato liquido di potassio e puri pigmenti minerali inorganici, «Keim-Granital» si applica a tutti i fondi minerali solidi e asciutti oppure a vecchie tinteggiature a calce o ai silicati, purché assorbenti. Non sono adatte superfici con efflorescenze saline. La versione a grana grossa aiuta a risolvere modesti problemi di cavillature da ritiro. La pittura è inattaccabile da muffe e funghi, è incombustibile, resiste agli acidi, non è soggetta a fessurazioni e sfaldamenti, si lavora facilmente e offre un'ottima copertura. Colori disponibili: oltre 200 tinte.

Keim-Granital
Single-coat paint on a base of liquid potassium silicate and pure inorganic mineral pigments, «Keim-Granital» is applied to all solid and dry mineral surfaces or old lime- or salicate-based paint jobs, provided the latter are absorbent. Surfaces with saline efflorescence are not suitable. The big-grain version helps to solve problems involving small cracks due to shrinkage. The paint is impervious to attacks by molds and fungi and is non-inflammable and acid-resistant. It is not prone to splitting and flaking, is easy to work and offers coatings with no 'holidays'. Available colours: over 200 shades.

Keimfarben - Colori Minerali
Via J. Durst 24, 39042 Bressanone (Bolzano)
0472.83.02.30 **F** 0472.83.40.40

Arteflò
Con il tavolato «Arteflò», Florian si conferma specialista in pavimenti in legno. Grazie a una sapiente lavorazione a mano, la colorazione e la gradevole ruvidità delle fibre fanno pensare a un pavimento antico. «Arteflò» si compone di due strati di legno nobile tra i quali è interposta un'anima in legno di abete. La superficie del listone viene levigata, spazzolata e anticata con cere od oli oppure trattata con cinque strati di vernice all'acqua o ignifuga. Il pavimento è disponibile in un ampio campionario di essenze, ciascuna delle quali proposta in più tonalità e vari trattamenti. I tavolati «Arteflò», realizzati in molti formati, fino a 2,5 m di lunghezza, garantiscono praticità di manutenzione e facilità di posa. Il pavimento si adatta infatti a qualsiasi sottofondo, purché siano garantite le necessarie condizioni per una buona posa comuni a tutti i pavimenti in legno; la posa si effettua in modo flottante (su fogli di polietilene e di sughero), per incollaggio al sottofondo oppure mediante chiodatura.
Florian ha realizzato il volume *I Parchetti - Manuale per la posa, la cura e la manutenzione,* di Edoardo e Ducio Florian e di Alberto e Dorina Signorato, Giovanni Battagin Editore, che raccoglie tutto quanto serve sapere sui pavimenti in legno.

Arteflò
«Arteflò» paneling has firmly established Florian as one of the top specialists in wooden floors. Thanks to skillful handcraftsmanship, the shadings in and charming roughness of their fibers bring to mind old flooring. «Arteflò» comprises a pair of layers of top-grade wood with a firwood core sandwiched between them. The surface of the plank is ground, brushed and antiqued with waxes or oils or is treated with five layers of water-based or fire-resistant varnish. The floor comes in a wide-ranging collection of woods, each of which is offered in various tones and treatments. «Arteflò» panelings, made in many sizes up to 2.5 meters in length, guarantee practicalness of upkeep and an easy laying procedure. The floor adapts, in fact, to foundations of all kinds, provided that the conditions necessary for a good laying job, common to all wooden floors, are present. Laying is done by floating the floor on the substructure. Florian has gotten out a volume entitled Parquets - Handbook for laying, repairing and preserving them *that is a handy compendium of everything you ever*

Florian Parchetti
Via Montesanto 28
31039 Poggiana di Riese Pio X (Treviso)
0423.75.72 **F** 0423.45.61.44

Tutti i perché del parquet
Tra i suoi numerosissimi prodotti per l'edilizia, SLC Rinaldi dispone di alcune linee riservate ai pavimenti, a quelli in legno in particolare. Nell'apposito catalogo, la descrizione dei prodotti (colle, adesivi, vernici, cere, prodotti per la manutenzione, diluenti) è completata da utili informazioni generali sul legno. L'attenzione a questi aspetti della comunicazione aziendale è confermata dal volumetto *Tutti i perché del parquet,* qui illustrato, preparato da SLC a sostegno dei propri prodotti destinati a questo settore, contenente informazioni spicciole ma sempre utili.

All the whys and wherefores of parquets
Among its virtually countless products for the building trades, SLC Rinaldi has several lines intended specifically for floors – those made of wood, in particular. Descriptions of products (glues, cements, varnishes, waxes, maintenance items and thinners) are rounded out by useful general information regarding wood. Alertness to these aspects of corporate communication is confirmed in a small volume called All the whys and wherefores of parquets, *shown here, written by SLC to promote its products for the building sector, containing bits and pieces of information that never fail to come in handy.*

SLC Rinaldi
Via dell'Industria 17, 35020 Brigine (Padova)
049.58.06.900 **F** 049.58.06.588

Croco
Classiche, moderne, lisce o lavorate, le maniglie VCR Valli & Valli costituiscono un punto di riferimento per mercato e consumatori. Il modello «Croco», qui illustrato, è fabbricato in ottone e proposto nelle finiture Oro lucido, Orsatin, Cromsatin e Anticato. La serie comprende: maniglia per porta con rosetta, maniglia per porta con placca, bocchetta e chiave, maniglia per finestra, maniglia per finestra con movimento a quattro scatti.

Croco
Whether classic, modern, plain or sculpted, VCR Valli & Valli handles are a trend-setter for both market and consumers. The «Croco» model, shown here, is made of brass and offered in gleaming Gold, Orsatin (silked gold), Cromsatin (silked chrome) and Antiqued finishes. The series includes: a door handle with a rosette, door handle with a plaque, keyhole, window handle and window handle with four different positions.

Matteo Thun Progettista *Designer*
VCR Valli & Valli - Gruppo Valli & Valli
Via Concordia 16, 20055 Renate (Milano)
0362.98.22.71 **F** 0362.98.22.35
E-mail: vallivalli_ser@cta.it

Dominique Imbert Progettista *Designer*
Focus
Distribuito in Italia da: Celsius Italia
Corso E. Filiberto 8, 23900 Lecco
0341.22.03.76 **F** 0341.22.01.87
E-mail: celsit@tin.it@

Pictofocus 1200
I caminetti contemporanei e le creazioni ideati dall'artista francese Dominique Imbert e raccolti sotto il marchio Focus sono apparecchi con struttura in acciaio di altissima qualità, dalle forme scultoree talvolta drammaticamente lacerate. Anche quando le linee sono rigorose, come nel modello qui illustrato – «Pictofocus 1200», caminetto a incasso con focolare chiuso da vetri – la forza del segno si coglie nel telaio verniciato nero opaco e nella grande porta curva (1190x580 mm), apribile ad anta, che permette una totale visione delle fiamme. Il focolare, autoportante, può essere posto sia a parete che ad angolo.

Pictofocus 1200
Contemporary fireplaces and creations ideated by French artist Dominique Imbert, brought together under the Focus trademark, are units with a structure in super-top quality steel, whose sculptural shapes are dramatically ripped into here and there. Even when its lines are rigorous, as in the model illustrated here – «Pictofocus 1200» built-in fireplace with glass-enclosed hearth – the force of the artist's sign is unmistakable in the matte black painted frame and large curved door (1190x580 mm), whose leaf can be opened to give users a complete view of the fire. The hearth, which is free-standing, can be hung from the wall or wedged into a corner.

Parquet in Wengé
Specializzata nella lavorazione del legno per pavimentazioni, Alpina ha sempre dimostrato particolare attenzione agli standard qualitativi e alle materie prime utilizzate. Il ciclo produttivo comprende tutte le fasi, sino alle lavorazioni finali eseguite con macchine ad alta tecnologia. La gamma dei prodotti risponde a ogni esigenza (compreso il parquet di tipo industriale), come altrettanto vasta è la disponibilità di essenze, europee ed esotiche. Per esempio il legno Wengé, qui illustrato, viene proposto nei formati Lamparquet 10 mm, Listoncini 10 mm, Lamparquet 14 mm e Listoncini 22 mm.

Parquet in Wengé
Specialized in wood craftsmanship for flooring, Alpina has always proved to be extraordinarily vigilant with regard to qualitative standards and the raw materials they use. Their productive cycle encompasses all phases right up to the final processing procedures done with high-tech machinery. The spectrum of the company's products responds to all consumer needs (including industrial type parquet), and the kinds of wood available are seemingly infinite, ranging from European to tropical and semitropical. Wengé, for example, illustrated here, is offered in Lamparquet 10 mm, Listoncini 10 mm, Lamparquet 14 mm and Listoncini 22 mm.

Alpina Parquet
Via D. Rossi 59, 12060 Magliano Alpi (Cuneo)
0174.62.21.11 **F** 0174.62.22.30

Davide Mercatali Progettista *Designer*
Manital
Via Provinciale 80, 25079 Vobarno (Brescia)
0365.59.99.99 **F** 0365.59.87.56
E-mail: manital@mail
http: //www.phoenix.it/manital

Gong - Blob
Sistema di maniglie per porte e finestre, «Gong» interpreta la forte eterogeneità di stile che caratterizza questo settore dell'arredo, proponendo un pomolo in diversi materiali (qui si vede la versione in tecnopolimero blu con supporto in ottone lucido) da montare su supporti in ottone, semplici di forma e disponibili in varie finiture. «Blob» invece (qui in tecnopolimero ambra e supporto in ottone) ha una forma più moderna e disinvolta: il pomolo ovale, studiato per ottenere con eleganza una perfetta ergonomia, si innesta su un supporto di forma quasi archetipa. Grazie a questo espediente, il modello si ambienta ovunque.

Gong - Blob
A system of handles for doors and windows, «Gong» interprets the marked contrasts in style that distinguish this interior decorating sector, by offering a knob in various materials (seen here is the blue tecnopolymer version with a glossy brass support) assemblable on brass stanchions that are simple in form and available in various finishes. «Blob», on the other hand (in amber technopolymer and brass support here) vaunts a modern, more casual shape. The oval knob, researched to achieve, with elegance, a flawlessly ergonomic grip, is joined to a support with a near-archetypical form.

Domina - Porte Interne Componibili
Via Amendola 293, 45O38 Polesella (Rovigo)
0425.94.73.26 **F** 0425.94.70.36
E-mail: domina@ronet.it

Domina: Maya 2VF in ciliegio
Le porte per interni «Domina», con struttura massiccia in legno listellare stratificato, sono componibili, cioè consentono, a partire dalla struttura base, di scegliere gli elementi con i quali comporre l'aspetto finale desiderato. La vasta gamma cromatica, comprendente 25 lacche (semiopache, testurizzato fine, pelle pesca), e le varie essenze (noce, rovere, castagno, tanganika, faggio, ciliegio) garantiscono alle porte un perfetto inserimento in qualsiasi contesto. Fornite in formati standard e su misura, possono avere ante battenti (anche con apertura a 180°) e scorrevoli. Sistema di composizione e cerniera brevettati.

Domina: Maya 2VF in cherry
«Domina» doors for interiors, with a massive structure in layered wooden strips, are sectional. That is, they allow the user to choose whatever elements he wishes, to arrive at the desired end result. A vast chromatic spectrum, embracing 25 lacquers (semi-opaque, fine-texturized and peach-fuzz) and various woods (walnut, oak, chestnut, tanganyika, beech and cherry) guarantee that the door will blend in perfectly with any setting. Supplied in standard and made-to-order sizes, they have either side-hung (180° opening) or sliding leaves.

Stilnovo
Pavimento in legno prefinito, «Stilnovo» è già levigato e verniciato all'origine e si posa, tramite colla, su sottofondi o su vecchi pavimenti preesistenti. Ogni listone è costituito da uno strato superiore di legno nobile, incollato ad alta pressione su uno strato inferiore in multistrato ed è lavorato a incastri a maschio e femmina sui quattro lati. Ogni listone è largo 9 cm, lungo da 60 a 80 cm ed ha uno spessore di 11 mm. «Stilnovo» è disponibile in 12 specie legnose, europee ed esotiche (qui è illustrato un pavimento in ciliegio. La linea «Stilnovo» comprende anche accessori per la posa (colla speciale e spatola dentata) e complementi di finitura: battiscopa, soglie di raccordo e profili per gradini in legno massiccio.

Stilnovo
A floor in pre-finished wood, «Stilnovo» is ground and varnished before it leaves the factory and is laid, with glue, on foundations or old, pre-existing flooring. Each plank is made up of an upper layer of fine wood, glued under high pressure to a lower layer in plywood. It is then worked with groove-and-tongue joints on all four sides. Each floorboard is 9 cm in width, from 60 to 80 cm in length and 11 mm in thickness. «Stilnovo» comes in 12 species of wood, both European and tropical (shown here is a floor in cherry). The «Stilnovo» line includes accessories for laying (special glue and a toothed spatula) as well as finishing complements, such as a baseboard, connecting sills and profiles for steps in solid wood.

Stile Pavimenti Legno
Via Bivio Lugnano 28
06018 Trestina di Città di Castello (Perugia)
075.86.47.61 **F** 075.86.47.630
E-mail: stile@krenet.it
http: //www.avt.krenet.it/aziende/stile/

Legni duri americani
Le esportazioni di legno duro americano in Europa, nonostante una leggera flessione, hanno registrato un buon andamento nel 1997 e si preannunziano positivamente anche per il 1998 (418 milioni di dollari nel primo semestre). L'Italia detiene il primo posto tra i Paesi europei importatori di legno americano. Il mercato italiano apprezza il tulipwood (tulipier), il cherry (ciliegio americano), il red alder (ontano rosso), il white oak (quercia bianca) e il maple (acero). Per conoscere caratteristiche e lavorazioni delle varie essenze, è disponibile *American Hardwood Photo Disk,* un Cd contenente circa 200 fotografie.

American hardwoods
Exports of American hardwood to Europe climbed steadily upward in 1997, despite a slight dip along the way, and predictions are positive for 1998 as well (418 million dollars in the first semester). Italy is in first place among European importers of American wood. The Italian market is apparently wild about tulipwood, cherry, red alder, white oak and maple. In familiarizing yourself with the characteristics and processing of various kinds of wood, American Hardwood Photo Disk, *a Cd containing roughly 200 photographs, is a big help.*

AHEC - American Hardwood Export Council
European Office
10 Throgmorton Avenue, London EC2N 2DL
F +44-171 - 58.88.855
in Italia: Studio Segre
Viale Montenero 70, 20135 Milano
02.55.18.46.69 **F** 02.55.18.46.69
http: //www.ahec.org

Tre P
Via dell'Industria 2, 20034 Birone di Giussano (MI)
0362.86.11.20 **F** 0362.31.02.92
E-mail: trep@trep-trepiu.com
http: //www.trep-trepiu.com

Radarnuova
La porta reversibile (il senso di apertura si fissa al montaggio) «Radarnuova» – con apertura ad anta battente, scorrevole esterna, scorrevole fra muri, a libro – soddisfa la crescente domanda di porte laccate in vari colori (nove le laccature disponibili) e impiallacciate in legni pregiati, tra i quali il noce nazionale biondo (qui illustrato da un modello con stipite e coprifilo nello stesso legno e da una porta con stipite e coprifilo neri). Esiste anche una versione in vetro. «Radarnuova» viene proposta in molte misure, con altezze a partire da 210 cm sino a 300 cm (speciali tiranti interni al pannello evitano incurvature). Cerniere brevettate.

Radarnuova
The «Radarnuova» reversible door (the direction in which it opens is established during the assembly phase) – the side-hinged, outer sliding, between-wall sliding and folding types – satisfies the growing demand for doors lacquered in various shades (nine lacquers) and veneered with fine woods, one of which is blond Italian walnut (illustrated here by a model with jamb and masking profile in the same wood and a door with black jamb and masking profile). There is also a version in glass. «Radarnuova» is offered in many sizes with heights from 210 to 300 cm (special tie rods inside the panel keep it from curving or buckling). Patented hinges.

Listone Giordano
Il parquet a due strati «Listone Giordano» ha contribuito non poco all'innovazione dei pavimenti in legno. Esso si compone di un strato nobile (cinque millimetri di legno delle migliori specie) e di un supporto tecnologico (multistrato di betulla con prevalenza di fibra trasversale per garantire l'indeformabilità). Le incisioni trasversali del supporto ne migliorano la flessibilità, mentre gli incastri micrometrici sui quattro lati garantiscono la perfetta planarità della superficie finale. Per accedere a tutte le informazioni che la riguardano, Margaritelli mette a disposizione un Cd, realizzato in forma di guida interattiva.

Listone Giordano
The two-layered «Listone Giordano» (Giordano plank) parquet floor has contributed not a little to innovating wooden floors. It consists of a top-quality layer (five millimeters of the finest types of wood) and a technological support (birch plywood with a prevalence of transverse fibers to make sure it doesn't warp). Crosswise engravings in the support upgrade its flexibility, while micrometric groove-and-tongue joints on all four sides guarantee that the final surface will be absolutely flat. To obtain all the information the user needs on the matter, Margaritelli has put a Cd at his disposal, made in the form of an interactive guide.

Margaritelli Italia
Via Adriatica 109, 06087 Ponte S. Giovanni (PG)
075.98.86.81 **F** 075.98.89.043
numero verde 167-291373
E-mail: info@margaritelli.it
http: //www.margaritelli.it

Woody finestrata
«Woody», la nuova porta Audasso "tuttolegno", è interamente rivestita di tranciati pregiati, accuratamente selezionati in base alla preziosità delle venature. Proposta in quattro versioni cieche e in quattro versioni finestrate in essenza di noce tanganica chiaro (come il modello qui illustrato), viene abbinata a «Rondò», un nuovo telaio stondato con barra e coprifili a sezione curva, proposto in noce tanganica chiaro e laccato bianco. «Rondò» mantiene gli stessi aspetti tecnici di funzionalità dei telai tradizionali ed è compatibile con tutte le porte Audasso.

Windowed Woody
«Woody», Audasso's new all-wood door, is faced all over with fine veneers, painstakingly selected on the basis of the high quality of their veinings. Offered in four blind and four windowed versions in pale Tanganyika walnut (like the model illustrated here), it is combined with «Rondò», a new, rounded frame with bar and masking profiles with a curved cross-section, offered in pale Tanganyika walnut and a white lacquer. «Rondò» has kept intact the same technical functions as traditional frames and is compatible with all Audasso doors.

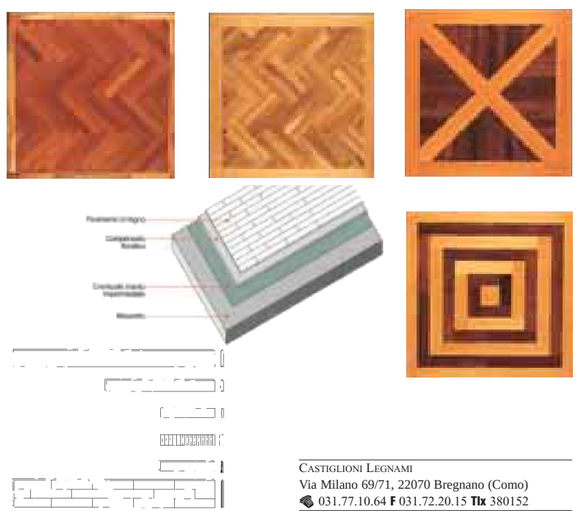
Audasso Antonio
Via Stroppiana 25, 10071 Borgaro Torinese (TO)
011.47.01.777 **F** 011.47.03.088

Evoglass
La porta «Evoglass» riassume i valori di tecnologia già introdotti originariamente da Effebiquattro nella collezione «Evoluzione» e li arricchisce con la qualità estetica dei materiali impiegati, il cristallo "terra/cielo" e il faggio verniciato (finitura utilizzata anche nel sistema «Monella»). «Evoglass» è reversibile, ha cerniere autobloccanti invisibili, guarnizioni antipolvere e a tenuta garantita. Utilizza il telaio telescopico integrale «Te&Co», un brevetto esclusivo Effebiquattro che, annullando le differenze di spessore delle pareti e prevedendo un assiemaggio a incastro, evita gli inestetismi che si producono tra telaio e coprifilo. La porta «Evoglass» viene proposta con fasce laterali e telaio in faggio verniciato o laccato opaco, oppure con fasce laterali al poliestere (lucide) e telaio nero goffrato; il pannello "terra/cielo" è in cristallo stratificato trasparente o acidato (bianco, bronzo, verde auto) oppure a specchio. La porta ad anta singola misura 80x210H cm. Effebiquattro aderisce al consorzio Vero Legno® Naturale.

Evoglass
The «Evoglass» door is a distillate of all the technological values originally introduced by Effebiquattro into their «Evolution» collection, enriched with the aesthetic quality of the materials used "earth/sky" glass and varnished beechwood (a finish also used in the «Monella» system). «Evoglass» is reversible and features self-locking, invisible hinges, dustproof weather stripping and guaranteed airproofness. It makes use of the «Te&Co» integral telescopic frame, an exclusive Effebiquattro patent which, by eliminating the differences in thickness among walls and providing for groove-and-tongue joint assembly, avoids the eyesores that arise between frame and masking profile. The «Evoglass» door is being offered with side bands and frame in varnished or opaque lacquered beechwood, or with side bands in polyester (glossy) and an embossed black frame. The "earth/sky" panel is in transparent or etched compound glass (white, bronze or car green) or is mirrored. The single-leafed door measures 80x210 H cm. Effebiquattro is a member of the Vero Legno® Naturale (real wood) consortium.

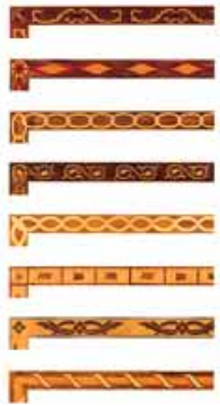
Effebiquattro - Industria Porte in Legno
Viale Edison 47, 20038 Seregno (Milano)
0362.22.97.18 **F** 0362.22.36.96

Pavimenti in legno
Le pavimentazioni in legno fanno parte delle più remote abitudini del costruire. Il legno offre tanti vantaggi: è un materiale naturale, ha scarsa conducibilità termica, è un buon isolante acustico, resiste all'usura. Tuttavia se è facile apprezzare il legno per la sua bellezza, non è altrettanto scontato conoscerne le proprietà e gli utilizzi più indicati per le varie essenze. Non a caso molte industrie di parquet hanno sentito il bisogno di presentare i loro prodotti attraverso cataloghi che sono al tempo stesso piccoli manuali di istruzioni per l'uso. Anche Castiglioni Legnami ha scelto questa strada, approntando un opuscolo sintetico e chiaro che suddivide le essenze per Paesi di provenienza, spiegandone l'utilizzo e i sistemi di posa attraverso i formati di cui l'azienda dispone. Qui sono illustrate pose a lisca di pesce (campitura centrale in afrormosia, bordura in noce nazionale), a tripla lisca di pesce (campitura centrale in noce nazionale, bordo in rovere), a campiture triangolari (in panga-panga) con diagonali e bordo (in teak), infine, una posa a quadrati concentrici (in panga-panga e rovere alternati).



Floors in wood
Wooden flooring has been part of man's building habits since time immemorial, simply because it offers so many advantages. A natural material, it vaunts low thermal conductivity, is an excellent noise deadener and resists the roughest wear. At the same time, although wood is prized for its beauty, there is a lack of knowledge concerning its properties and the uses to which the various species should be put. Not surprisingly, many parquet industries felt a need to present their products through catalogues, which are also small handbooks of instructions on their use. Castiglioni Legnami decided to go this route by compiling a brief, crystal-clear folder that divides up woods according to country of origin, explaining how to use them, as well as laying systems, through the formats provided by the company. Illustrated here are herringbone installations (central background in afrormasia, border in Italian walnut), in a triple herringbone pattern (central background in Italian walnut, border in oak), with triangular background(in panga-panga) with diagonals and border in teak and, lastly, laying in concentric squares (in panga-panga alternating with oak).

Castiglioni Legnami
Via Milano 69/71, 22070 Bregnano (Como)
031.77.10.64 **F** 031.72.20.15 **Tlx** 380152



Bordure a intarsio
Berti produce pavimenti in legno tradizionali, anticati e prefiniti, nonché composizioni a disegno e pavimenti intarsiati di grande forza decorativa. I pavimenti prefiniti sono forniti levigati e verniciati, pronti per essere incollati su vari tipi di sottofondo e immediatamente calpestabili. Tra i pavimenti intarsiati, ottenuti con tecniche di intaglio al laser, vanno annoverate le bordure, fasce ornamentali che impreziosiscono le pavimentazioni in cui vengono inserite. La disponibilità di numerosissime essenze, dalle differenti tonalità di colore, consente di creare una straordinaria varietà di disegni.

Inlaid border
Berti produces traditional, antiqued and pre-finished wooden floors, as well as compositions on a design and inlaid floors of great decorative power. Pre-finished floors are supplied ground and varnished, ready to be glued to foundations of various types and are immediately trafficable. Notable among inlaid floors, achieved with laser intaglio techniques, are borders, ornamental bands that beautify any flooring they are added to. The availability of countless species in different chromatic tones allows the user to create an extraordinary variety of designs.

Berti Pavimenti Legno
Via Rettilineo 81, 35010 Villa del Conte (Padova)
049.93.25.011 **F** 049.93.23.639
E-mail: info@berti.net **http:** //www.berti.net

Linea Gae Aulenti: Parigi
Nelle porte disegnate da Gae Aulenti per Cocif l'essenzialità di forme, colori e materiali si sposa a soluzioni tecniche e creative d'avanguardia. Il pannello è formato da fasce in listellare assiemate (spessore 44 mm) e rifinite con bordatura sui tre lati; le specchiature sono incassate. Il cassonetto è completo di guarnizione e i coprifili piani sono inseriti a incastro per consentire la regolazione dello spessore muro. Colori: bianco, giallo sabbia, grigio muschio, rosso orientale. Essenze: acero, ciliegio, noce nazionale. Serrature e cerniere in ottone lucido. Maniglia «Garda» disegnata da Ignazio Gardella.

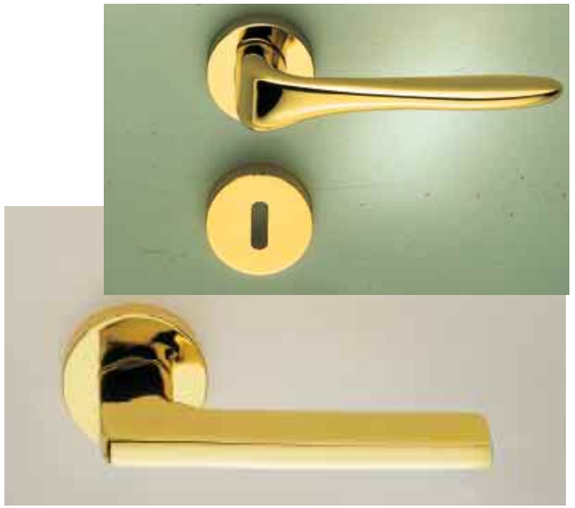
Gae Aulenti line: Paris
In doors designed by Gae Aulenti for Cocif, essentialness of forms, colours ad materials are wedded to avantgarde technical and creative solutions. The panel consists of bands of strips (44 mm in thickness) assembled and finished with borders on three sides. Central parts are built-in. The box comes complete to weather stripping and flat masking profiles, which are inserted with groove-and-tongue joints to allow wall thickness adjustment. Colours: white, sand yellow, moss grey, Chinese red. Species: maple, cherry and Italian walnut. Locks and hinges in glossy brass. «Garda» handle designed by Ignazio Gardella.

Gae Aulenti Progettista *Designer*
Cocif
Via Ospedaletto 1560, 47020 Longiano (Forlì)
0547.56.144 **F** 0547.54.094

Superstop®
«Superstop®» è un fermaporte universale brevettato, poco costoso, che non richiede viti di fissaggio né adesivi. Si presenta come un piccolo cilindro i cui componenti, realizzati in materiale termoplastico con sovrastampaggio di elastomero antiscivolo, sono accoppiati a scatto e racchiudono una molla a spirale e una zavorra antiribaltamento in acciaio zincato. Per farlo aderire al pavimento basta esercitare su di esso una leggera pressione con il piede: la porta rimane saldamente bloccata, in ogni posizione, senza rischiare scalfitture. Per porte distanziate dal pavimento più di 8 mm è disponibile un anello adattatore.

Superstop®
«Superstop®», a patented universal doorstop, costs little and requires neither screws nor cements to anchor it into place. It's a small cylinder whose components, made of a thermoplastic material overprinted with an anti-slip elastomer, are coupled with snap-in devices and contain a spiral spring and anti-capsizing ballast in galvanized steel. All you have to do to make it stick to the floor is apply a little pressure with your foot. The door remains in place, in any position, not even grazing the floor. Available for doors at distances of more than 8 mm from the floor is an adaptor ring.

Proni - Accessori per Serramenti
Via Bargello 24/2, 40055 Castenaso (Bologna)
051.60.53.135 **F** 051.60.53.162
E-mail: proni@bo.nettuno.it



Superlistone
Emblema dell'intera produzione Aliparquets, «Superlistone» è un pavimento in legno massello da finire in opera, disponibile in elementi larghi 12 e 14 cm, lunghi da 100 a 250 cm, spessi 22 mm, lavorati a maschio e femmina sui quattro lati. L'azienda segue il ciclo completo della lavorazione, a partire dal tronco; ciò le consente di scegliere il legno migliore da cui ricavare i listoni, i quali presentano ottime caratteristiche di stabilità, tanto da essere posabili pure a colla, oltre che con la tradizionale chiodatura su magatelli. «Superlistone» è fornito anche con angoli arrotondati (bisellatura) e precarteggiato.

Superlistone
Emblem of Aliparquets's entire repertoire of products, «Superlistone» is heartwood flooring that is finished during the laying phase. Available in elements measuring 12 and 14 cm in width, from 100 to 250 cm in length and 22 mm in thickness, it is processed with groove-and-tongue joints on all four sides. The company supervises each phase in the processing cycle from start to finish, i.e. from tree-trunk to tread layer. Which means choosing the finest wood for planks, which should be stable enough to be laid with glue, as well as nailed, according to tradition, to strips laid between foundation and parquet. «Superlistone» is also supplied with rounded corners and pre-sanded.

Aliparquets
Via degli Aceri 7, 47892 Gualdicciolo
(Repubblica di San Marino)
0549.87.68.11 **F** 0549.99.93.50
E-mail: info@aliparquets.com
http: //www.aliparquets.com

Madi - Gira
Le maniglie Colombo® Design sono sottoposte a uno speciale trattamento protettivo che mantiene inalterate le caratteristiche dei materiali e ne facilita la manutenzione. Ma la qualità dei materiali non è la sola prerogativa di questa produzione.
La maniglia «Madi» (*in alto*), disegnata da Alberto Meda, un progettista che non ha bisogno di presentazioni, ha ricevuto la segnalazione d'onore dalla giuria del 18° Premio Compasso d'Oro. La serie comprende maniglie per porte e finestre ed è realizzata in ottone. Finiture: orozecchino, orolucido, oromat, cromat, neromat.
Un altro progettista che è una garanzia di buon design è Jasper Morrison, cui si deve «Gira», una nuova collezione di maniglie per porte e finestre, realizzata in ottone e proposta nelle finiture cromat, neromat e orolucido.
Il catalogo delle maniglie Colombo® Design è disponibile anche su Cd.

Madi - Gira
Colombo® Design handles are given a special protective treatment that keeps the characteristics of the materials pristinely intact and makes maintenance easier. But the quality of its materials is not this product's only asset.
*The «Madi» handle (*above*), designed by Alberto Meda, a designer who needs no introduction, was awarded an honourable mention by the jury at the 18th Compasso d'Oro Prize competition. The series includes handles for doors and windows and is made of brass. Finishes: first-quality gold, glossy gold, matte gold, matte chrome and matte black. Another designer whose name on a product is a guarantee of outstanding design is Jasper Morrison. One of his latest creations is «Gira», a new collection of handles for doors and windows, done in brass and offered in matte chrome, matte black and glossy gold finishes.*
Colombo® Design's catalogue of handles is also available on a Cd.

Alberto Meda (Madi) Progettista *Designer*
Jasper Morrison (Gira) Progettista *Designer*
Colombo® Design
Via Baccanello 22, 24030 Terno d'Isola (Bergamo)
035.90.54.75 **F** 035.49.40.257

Karelia® Parquet
I parquet prefiniti flottanti finlandesi «Karelia®» sono costituiti da tavole (spesse 14 o 10 mm, larghe 182 mm e lunghe 2266 mm) levigate e trattate con vernici antiusura in fabbrica. Il pavimento viene posato senza essere fissato al sottofondo, né incollato né inchiodato, ma semplicemente unendo le tavole con un adesivo all'incastro che è a perfetta calibratura. Per lo strato nobile (quello centrale e l'inferiore sono in conifera) vengono impiegati: acero, betulla (qui illustrato), ciliegio, faggio, frassino, larice, pino, rovere, afrormosia, iroko e merbau. Esecuzione a tolda di nave o a full plank.

Karelia® Parquet
«Karelia®» Finnish floating, pre-finished parquets are made up of boards (14 or 10 mm thick, 182 mm wide and 2,266 mm long), sanded and treated with wear-fighting varnishes, before they leave the factory. The floor is laid without anchoring, gluing or nailing it to the substructure but simply by joining the boards with groove-and-tongue joints and cement in a perfectly balanced equilibrium. The top-quality layer (the central and lower ones are in a conifer) is made of maple, birch (illustrated here), cherry, beech, ash, larch, pine, oak, afrormosia, iroko and merbau. Ship's deck or full plank workmanship.

OY KARELIA PARKETTI
IN ITALIA: MONTASIO FRUTTUOSO
Via Gramsci 2, 20057 Vedano al Lambro (Milano)
039.24.94.431 **F** 039.24.94.268

Acquilinea
Inibendo gli attacchi primari di batteri e funghi e ostacolando la formazione di muffe, i prodotti «Acquilinea» sono utilizzati in qualunque tipologia edilizia e conferiscono all'ambiente un alto grado di salubrità. Ne fanno parte: un intonaco da rinzaffo («Acquizaffo»); una malta bicomponente di coccio pesto e calce bianca naturale («Acquiriccio»); un intonaco di finitura colorato in pasta («Acquitonaco»); uno stucco di finitura a base di calce, colorato in pasta («Acquistucco»); infine, uno stucco di finitura per superfici piane e calpestabili, a base di calce e colorato in pasta («Acquidecoro»).

Acquilinea
Inibendo gli attacchi primari di batteri e funghi e ostacolando la formazione di muffe, i prodotti «Acquilinea» sono utilizzati in qualunque tipologia edilizia e conferiscono all'ambiente un alto grado di salubrità. Ne fanno parte: un intonaco da rinzaffo («Acquizaffo»); una malta bicomponente di coccio pesto e calce bianca naturale («Acquiriccio»); un intonaco di finitura colorato in pasta («Acquitonaco»); uno stucco di finitura a base di calce, colorato in pasta («Acquistucco»); infine, uno stucco di finitura per superfici piane e calpestabili, a base di calce e colorato in pasta («Acquidecoro»).

VIGONE & FIGLI
Via Garibaldi 78, 15011 Acqui Terme (Alessandria)
0144.32.07.04 **F** 0144.32.07.04

GreenFlooring®
Pavimento tradizionale e allo stesso tempo innovativo, «GreenFlooring®» utilizza pregiato legno massiccio (amazaque, iroko, doussié, mogano, koto, rovere, acero, faggio) su tutto lo spessore. Il legno, trattato con prodotti antiallergici, atossici e privi di formaldeide, viene verniciato in fabbrica (anche sulla faccia inferiore). Le versioni colorate lasciano le venature del legno a vista. La tavole sono munite di incastri sui quattro lati e disponibili nel tipo Plank (largo 88 mm, lungo 1,82 - 1,72 e 1,62 m, spesso 10 o 14 mm) e Panel (largo 175 mm, lungo 1,82 m, spesso 10 mm). È possibile anche la posa flottante.

GreenFlooring®
A traditional but, at the same time, innovative, «GreenFlooring®» makes use of solid fine wood (amazaque, iroko, doussié, mahogany, koto, oak, maple and beech), which means top quality through and through. The wood, treated with anti-allergic, atoxic, formaldehyde-free products, is varnished in-factory (on the underside as well). Versions are coloured in such a way as to avoid hiding the veinings in the wood. Planks come equipped with groove-and-tongue joints on all four sides and are available in the Plank type (88 mm wide, 1.82 - 1.72 and 1.62 and 10 or 14 mm thick) and Panel (175 mm wide, 1.82 m long and 10 mm thick).

GREENFLOORING® - FLAMINIO MARIN & C.
Via Kennedy 13/4, 31030 Vallà di Riese Pio X (TV)

VR Bimbo Atisa®
Fondata nel 1932 Atisa® Aerotermica Italiana è uno dei più noti produttori nazionali di unità per il riscaldamento e il condizionamento dell'aria (gli apparecchi Atisa® sono installati anche su alcune recentissime navi da crociera). L'ultimo nato della famiglia dei ventilconvettori Atisa® è «VR Bimbo», di piccole dimensioni, silenzioso, ideale per climatizzare unità residenziali. Viene proposto in tre modelli (VR5 - VR12 - VR20), con portata d'aria da 85 a 460 mc/h. L'apparecchio comprende una scatola comandi per il controllo e la regolazione automatica delle velocità e della temperatura ambientale.

VR Bimbo Atisa®
Founded in 1932, Atisa® Aerotermica Italiana is one of Italy's most famous producers of units for heating and air conditioning (Atisa® equipment has even been installed on several of the latest cruise ships). The most recent to be born to the Atisa® family of fan coils is «VR Bimbo», small-dimensioned, noiseless and ideal for air conditioning residential complexes. Offered in three models (VR5 - VR12 - VR20), with an air-flow rate of from 85 to 460 cubic meters/hour.

ATISA® AEROTECNICA ITALIANA
Via F. Gallina 51, 20010 Bareggio (Milano)
02.90.36.11.96 **F** 02.90.36.12.79

Marchio Vero Legno®
Le aziende che aderiscono al consorzio Vero Legno® Naturale garantiscono che i loro prodotti sono realizzati interamente con questo materiale. Il marchio «Vero Legno®» ha assunto una particolare rilevanza nel settore delle porte, dove l'affidabilità costruttiva è un parametro di valutazione imprescindibile. Qui è illustrata la porta «Acem Basic®», prodotta da Acem (tel. 0965.64.06.36, fax 0965.64.06.37), una delle aziende del consorzio.

Vero Legno® trademark
Companies that are members of the Vero Legno® Naturale (real wood) consortium guarantee that their products are made entirely of this material. The «Vero Legno®» trademark has assumed particular importance in the door sector, where constructive reliability is a ne plus ultra for any project undertaken there. Shown here is the «Acem Basic®» door, produced by Acem (tel. 0965.64.06.36, fax 0965.64.06.37), one of the company members of the consortium.

VERO LEGNO® NATURALE
Piazzale Del Curto 6, 22066 Mariano Comense (CO)
031.75.10.12 **F** 031.75.10.36

ProntoParquet® Large
Il pavimento «ProntoParquet®» è levigato e verniciato in fabbrica con procedimenti ecologici (l'effetto finale è simile alla ceratura). Si posa su qualsiasi pavimento preesistente ed è immediatamente praticabile. Qui è illustrato il tipo «Large» (larghezza 90 mm, lunghezza da 600 a 1200 mm, spessore 14 mm), la versione che unisce l'avanzata tecnologia del sistema «ProntoParquet®» all'eleganza dei grandi formati. Lo strato nobile (da scegliere tra acero americano, faggio, rovere, iroko, afrormosia, doussié Africa) è applicato a un supporto di multistrato con incastri calibrati sui lati.

ProntoParquet® Large
The «ProntoParquet®» floor is sanded and varnished in-factory with ecological procedures, the final effect being similar to a waxing job. Laid on any pre-existing floor, it is trafficable right after laying. Illustrated here is the «Large» type (width 90 mm, length from 600 to 1200 mm and thickness 14 mm), the version that has joined the advanced tehcnology of «ProntoParquet®» to the elegance of large sizes. The top-quality layer (user has a choice of American maple, beech, oak, iroko, afrormosia and doussié Africa) is applied to a plywood support with calibrated joints on all sides.

GAZZOTTI
Via Lame 282, 40060 Trebbo di Reno (Bologna)
051.63.29.611 **F** 051.70.15.18

Delo
Concepiti come dei protagonisti dell'arredo, i radiatori in acciaio «Delo» (a doghe, qui illustrati) e «Fuxo» (a tubicini) sono disponibili in tali e tanti colori e dimensioni (con altezze che variano da 40 a 240 cm) da renderli adatti ai più disparati contesti. Si installano sia in verticale sia in orizzontale (anche a doppia superficie radiante); in bagno servono da scaldasalviette, anche a impianto di riscaldamento spento perché possono funzionare a energia elettrica. L'affidabilità è garantita da una tecnologia produttiva interamente automatizzata e da severi controlli. Smaltatura finale a polveri epoxipoliestere.

Delo
Conceived as protagonists in the interior decorating field, «Delo» steel radiators (with slats, shown here) and «Fuxo» (with slender tubing) come in so many colours and dimensions (with heights varying from 40 to 240 cm) that they are able to fit into any kind of setting you can think of. Installed on both the vertical and horizontal (also with a dual radiating surface), they are used in bathrooms as towel warmers, even with heating switched off, because, on request, they work on electric power. Reliability is guaranteed by totally automated productive technology and severe controls. Final finish is a coat of epoxy-polyester enamel.

RHOSS
Viale Aquileia 75, 33170 Pordenone
0434.54.91.11 **F** 0434.43.575

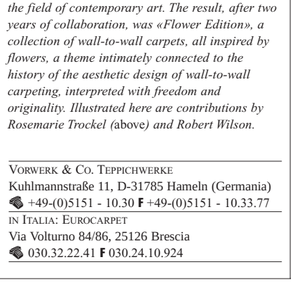
Marmoleum®
Le materie prime di cui è costituito (un impasto di olio di semi di lino, farina di legno, resina, pietra da calce e pigmenti, steso su un supporto di juta) fanno di «Marmoleum®» un prodotto tutto naturale e riciclabile. I pavimenti realizzati con questo materiale (o con altri linoleum Forbo) sono estremamente resistenti, igienici e, all'occorrenza, altamente decorativi, grazie alla ricca tavolozza di colori e disegni (compresi nella linea di bordi decorati «Marmoleum® Mosaic») cui è possibile attingere. Il nuovo pavimento è stato applicato anche nell'Architect Centre presso la sede della Forbo a Krommenie.

Marmoleum®
The raw materials that comprise «Marmoleum®» (a mixture of linseed oil, wood flour, resin, limestone and pigments spread over a jute support) have made it an all-natural and recyclable product. Floors made of this material (or other Forbo linoleums) vaunt a granite-like toughness, are hygienic and, when needed, highly decorative, thanks to a rich palette of colours and designs (included in the «Marmoleum® Mosaic» line of decorated borders). The new floor has been laid in the Architect Center at Forbo's headquarters in Krommenie.

FORBO-KROMMENIE
P.O. Box 13, NL-1560 AA Krommenie (Olanda)
+31-(0)75 - 64.77.477 **F** +31-(0)75 - 62.15.466
http: //www.forbo-krommenie.com

Quart
Dal 1978 Matten progetta e fabbrica camini e stufe in metallo, le cui forme, spesso nate dal dialogo con i progettisti delle costruzioni alle quali le stufe sono destinate, hanno un'impronta forte e originale. Semplici ma non poveri, si inseriscono negli ambienti senza dominarli. Finiture: superficie non verniciata, levigata a mano e spazzolata, protetta con una pellicola sottile di Ballistoll (olio d'arma da fuoco); oppure ruggine uniforme, ottenuta mediante esposizione prolungata ad acqua e intemperie. Il modello «Quart» (H 120 cm, raggio 85 cm) nasce da angolo ma può stare anche a parete o a centro stanza.

Quart
Matten has been designing and manufacturing chimneys and metal heaters since 1978. Their shapes have a strong, original personality all their own. Simple, but by no means poor, they commingle with the elements in any setting without ever overshadowing them. Finishes: non-varnished surface, hand-ground and brushed and protected with a thin film of Ballistoll (shotgun oil); or uniform rust, obtained through prolonged exposure to water and the vagaries of the weather. The «Quart» model (H 120 cm, radius 85 cm) was born as a corner piece but looks just as well on the wall or in the center of a room.

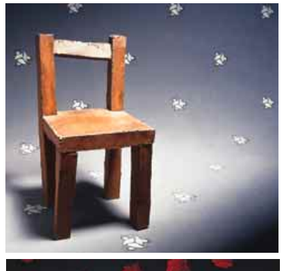


MATTEN GMBH FEUERSTELLEN
D-56479 Niederrossbach
+49-(0)2664 - 99.87.01 **F** +49-(0)2664 - 99.87.09

Kährs Vancouver
«Kährs Vancouver» è un parquet a una doga, assortito uniformemente ma al tempo stesso ricco di sfumature naturali. La tavole sono più corte e più strette del normale, il che contribuisce a conferire caratteristiche uniche a questo pavimento, un parquet lamellare a tre strati completamente in legno (Kährs ha inventato il parquet lamellare), con strato di usura di 4 mm, anima irrobustita con legno duro di betulla alle estremità, spessore standard di 15 mm, da posare flottante. Qui è illustrato «Kährs Vancouver» in faggio, una delle undici essenze a catalogo. Il parquet lamellare Kährs è disponibile in sette tipi.

Kährs Vancouver
«KährsVancouver», a stave parquet, is evenly assorted but also rich in natural shadings. The boards are shorter and narrower than standard floorboards, which helps to give this floor characteristics that are unique, a lamellar parquet with three layers completely in wood (Kährs is the inventor of lamellar parquet), with a 4-mm wear layer, a core beefed up at the ends with hard birchwood and a standard thickness of 4 mm, the whole to be laid with the floating techique. Shown here is «Kährs Vancouver» in beechwood, one of the eleven woods in the catalogue. Kährs lamellar parquet is available in seven types.

KÄHRS - AB GUSTAF KÄHR
IN ITALIA: EMMEGI - GIUSEPPE MONTRASIO
Via del Commercio 7/9, 20049 Concorezzo (MI)
039.60.43.102 **F** 039.60.43.358



Flower Edition
Il tema sul quale lavorare era "Fantasy of Flowers"; dieci gli artisti coinvolti, tra i più significativi dell'arte contemporanea. Il risultato, dopo due anni di collaborazione, è stata «Flower Edition» una collezione di moquette tutta ispirata ai fiori, un tema intimamente correlato alla storia del design estetico della moquette, interpretato in libertà e con originalità. Qui sono illustrati i contributi di Rosemarie Trockel (*sopra*) e Robert Wilson.

Flower Edition
*The theme they had to work on was "Fantasy of Flowers" – ten of today's most important artists in the field of contemporary art. The result, after two years of collaboration, was «Flower Edition», a collection of wall-to-wall carpets, all inspired by flowers, a theme intimately connected to the history of the aesthetic design of wall-to-wall carpeting, interpreted with freedom and originality. Illustrated here are contributions by Rosemarie Trockel (*above*) and Robert Wilson.*

VORWERK & CO. TEPPICHWERKE
Kuhlmannstraße 11, D-31785 Hameln (Germania)
+49-(0)5151 - 10.30 **F** +49-(0)5151 - 10.33.77
IN ITALIA: EUROCARPET
Via Volturno 84/86, 25126 Brescia
030.32.22.41 **F** 030.24.10.924

Collezione Vetroveneto
Le porte scorrevoli prodotte da Henry Glass®, grazie a un sistema brevettato che permette l'installazione a scomparsa su qualsiasi controtelaio standard, o anche esterno muro, possono essere interamente in vetro. Questa prerogativa è particolarmente importante per la Collezione «Vetroveneto», porte in vetro di sicurezza trasparente o satinato, che si avvale dei contributi decorativi di Mendini, Afra e Tobia Scarpa, Tadini e Munari. Ed è proprio la porta ideata da Bruno Munari ad essere qui illustrata: vi compaiono diverse murrine e la firma dell'artista incisa sulla maniglia.

Vetroveneto collection
Sliding doors produced by Henry Glass®, thanks to a patented system that makes possible retractable installation on all standard inner frames or exterior walls, can be supplied, if desired, made entirely of glass. This property is particularly important for the «Vetroveneto» Collection, doors in transparent or silked safety glass, which have benefitted immeasurably from decorative contributions by Mendini, Afra and Tobia Scarpa, Tadini and Munari. The door ideated by Bruno Munari is the one illustrated here, featuring several murrhines and the signature of the artist carved into the handle.

HENRY GLASS® VETRATE ARTISTICHE
Via Boari 35, 31046 Oderzo (Treviso)
0422.81.50.40 **F** 0422.81.50.62

Siena
La forma è energica e calma, mossa da una lieve torsione che favorisce una presa salda. La maniglia «Siena» suggerisce il movimento e quasi lo guida. Disponibile nei modelli per porta con rosetta e bocchetta, cremonese per finestra e dreh kipp per finestra, è realizzata in ottone massiccio. Finiture: ottone lucido, nikmatt.

Siena
The form is energetic but calm, animated by a slight twisting movement that makes for a firm grip. The shape of the «Siena» handle intimates the movement it will make, almost guiding it in the right direction. Available in models for doors with rosettes and keyholes, and cremone bolts and dreh kipps for windows, the item is made of solid brass. Finishes: glossy brass, matte nickel.

Mauro Doimo Progettista *Designer*
RDS LA GUARNIMEC
Via Cavalieri di Malta 6, 35038 Torreglia (Padova)
049.99.97.211 **F** 049.52.11.553
E-mail: rds.spa@interbusiness.it

Rivestimenti in HDF
Il pavimento stratificato Skema, costruito su una base in fibra legnosa HDF (High Density Fiber board) è molto resistente all'abrasione superficiale, è modulare e si posa a secco con il solo utilizzo di colla sui giunti. Con lo stesso materiale, Skema ha messo a punto un sistema modulare di rivestimento murale, «Wall System», i cui elementi vengono fissati in orizzontale e verticale con l'aiuto di clips a scomparsa. Gli accessori di finitura coordinati in tinta, nati come elementi tecnico-funzionali, permettono di risolvere, come per magia, le situazioni più difficili (un pavimento articolato, una scala su misura…).

Floorings and facings in HDF
The Skema stratified floor, constructed on a wood fiber base in HDF (High Density Fiberboard), is virtually impervious to surface abrasion. Modular in nature, it is laid dry with nothing but glue on the joints. Skema has used the same material to develop a modular wall-facing system called «Wall System», whose elements are anchored on either the horizontal or vertical with the help of retractable clips. Finishing accessories, born as technico-functional elements, are coordinated in colour and allow users to solve, as if by magic, the most challenging situations (a floor divided up into several sections, a staircase made to order etc).

SKEMA
Via Padova 10/B, Z.I., 31046 Oderzo (Treviso)
0422.71.37.44 **F** 0422.71.31.48
Numero verde 167-37876
E-mail: skema@skemafloor.com
http: //www.skemafloor.com

Programma Coba
Nato negli anni Settanta e da allora continuamente arricchito, «Programma Coba» è un insieme di elementi modulari – realizzati in acciaio inox, acciaio zincato e metallo pressofuso rivestiti in nylon poliammide 6 – con i quali si possono creare maniglioni, corrimano, parapetti e transenne, nonché sostegni per utenti disabili o con difficoltà motorie. Gli elementi sono progettati per prestarsi a molteplici utilizzi e senza richiedere opere murarie per l'installazione. Qui sono illustrati un corrimano in acciaio inox e un particolare dell'attacco a muro del corrimano d'arredo.

Coba Program
Born in the Seventies and continually enriched ever since, «Programma Coba» (Coba program) is a cluster of modular elements – made of stainless steel, galvanized steel and die-cast metal faced in polyamide 6 nylon – with which you can create anything from pull handles to handrails to low walls and barriers, not to speak of supports for disabled users or those with motor difficulties. Elements are designed to lend themselves to a host of uses without calling for masonry work during installation. Shown here are a handrail in stainless steel and a detail of the wall attachment for the decor handrail.

Carlo Bartoli Progettista *Designer*
CONFALONIERI - UMBERTO CONFALONIERI & C.
Via Prealpi 11, 20034 Giussano (Milano)
0362.35.351 **F** 0362.85.16.56

Protezioni murali
La protezione murale antiurto Hewi, disponibile in diversi modelli, stupisce per la semplicità di montaggio e smontaggio e per come il corrimano e i pannelli si combinano in maniera armoniosa. I supporti di attacco sono costruiti in modo tale da permettere di montare i pannelli ai corrimano anche in fase successiva, semplicemente fissandoli ai supporti mediante un elemento di raccordo, senza necessità di ulteriori fori nella parete. Poiché i pannelli vengono montati a una distanza dalla parete superiore ai 5 mm rispetto al corrimano, quest'ultimo risulta protetto da eventuali urti.

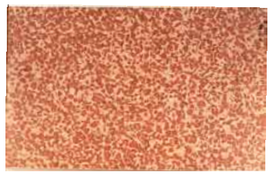
Wall protections
Hewi anti-impact wall protection, which comes in several models, leaves one open-mouthed in amazement at the simplicity with which it can be assembled and disassembled. Also astounding is the harmonious way handrails and panels are combined. Anchorage supports are made in such a way as to allow panels to be assembled, together with handrails, during the subsequent phase, by simply attaching them to the supports with a connecting element, without making more holes in the wall. Since panels are assembled at a distance of 5 mm from the upper wall, as compared to the handrail, the latter is protected from impacts.

HEWI
Postfach 1260, D-34442 Bad Arolsen
+49-(0)5691 - 820 **F** +49-(0)5691 - 82.319
E-mail: info@hewi.de **http:** //www.hewi.de
IN ITALIA: HEWI
Via Marcello 4, 39100 Bolzano
0471.25.55.00 **F** 0471.25.55.10

Programma inox: Fuji-Yama - Cresta
Il Programma inox (acciaio inossidabile AISI 316 L), studiato da Fusital per le necessità degli enti pubblici e poi sviluppato anche per l'edilizia commerciale e residenziale, fornisce standard di sicurezza e qualità molto elevati. Ne fanno parte le maniglie delle serie «Fuji-Yama» (maniglia per porta con rosetta, pomolo da porta, maniglia da finestra con movimento a quattro scatti, chiusura privacy, maniglione estensibile) e «Cresta» (*sotto*) (maniglia da porta con rosetta, pomolo da porta, pomolo spostato, maniglia da finestra con movimento a quattro scatti, chiusura privacy). Finiture (per entrambe le serie): lucido e opaco.

Inox Program: Fuji-Yama - Cresta
*The Inox Program (AISI 316 L stainless steel), researched by Fusital for public bodies and then developed for business and residential buildings, is earmarked by very high safety and quality standards. Part of the program are handles from the «Fuji-Yama» (*above*) series (handle for door with rosette, doorknob, window handle with four-position movement, privacy closure and big extendible handle) and «Cresta» (door handle with rosette, doorknob, shifted knob, window handle with four-position movement and privacy closure). Finishes (for both series): glossy and opaque.*

Piano Workshop (Fuji-Yama) Progettista *Designer*
Norman Foster (Cresta) Progettista *Designer*
FUSITAL - GRUPPO VALLI & VALLI
Via Concordia 16, 20055 Renate (Milano)
0362.98.22.71 **F** 0362.98.22.35
E-mail: vallivalli_ser@cta.it



Cottostone by Stone & Sannini
Sannini Impruneta e Stone Italiana hanno inventato un materiale che mette insieme la tradizione del coccio pesto e la tecnologia dei materiali a base di resine e quarzi naturali, dal quale si possono ottenere lastre di misure davvero ragguardevoli (sino a 120x300 cm). Il nuovo prodotto, chiamato «Cottostone», apre al cotto campi di utilizzo prima riservati ai materiali lapidei. Viene proposto in quattro formati (30x60, 60x120, 60x60 e 120x120 cm), e in quattro impasti (Cocciopesto e Palladiana, qui illustrati, Tecnostone e Poggiostone). Esce di fabbrica bisellato e calibrato; non richiede trattamenti successivi alla posa.

Cottostone by Stone & Sannini
Sannini Impruneta and Stone Italiana have invented a material that brings together the opus signinum tradition (broken tiles and other fragments mixed with lime mortar) and the technology of materials with a resin and natural quartz base, to produce outsized sheets of up to 120x300 cm. The new product, called «Cottostone», has created new fields for fired brick, previously limited to stone materials. It is being offered in four sizes (30x60, 60x120, 60x60 and 120x120 cm), and four mixtures (Cocciopesto and Palladiana, shown here, Tecnostone and Poggiostone). It comes out of the factory chamfered and calibrated and requires no post-laying treatments.

SANNINI IMPRUNETA
Via Provinciale Chiantigiana 135
50023 Impruneta (Firenze)
055.20.70.76 **F** 055.20.70.21 **Tlx** 572372
E-mail: sannini@softeam.it
http: //www.softeam.it/cotto-sannini

d line: serrature, cilindri, chiudiporta
Come spiega il progettista: "Caratteristica di «d line» è che tutti gli articoli sono prodotti con una curvatura di raggio pari al diametro del tubo". Unendoci il design essenziale, il materiale (acciaio inox AISI 316 e la perfetta coordinazione tra i vari articoli (dalle maniglie agli accessori per bagno), si otterranno le ragioni del successo di una linea che ha quasi trent'anni e continua a essere aggiornata rimanendo coerente ai presupposti iniziali. Le ultime aggiunte riguardano le serrature complete di cilindri e i chiudiporta (con meccanismo idraulico).

d line: locks, cylinders and door-checks
The designer puts it this way: "Typical of «d line» is the fact that all its items are produced with a radius curve equal to the diameter of the tube". Add to that essential design, AISI 316 stainless steel and flawless coordination among the various items (from handles to bath accessories), and you see why this line, at thirty years of age, is still up-to-the-minute while remaining true to its initial core principles. The latest additions are locks complete to cylinders and door-checks with a hydraulic mechanism.

Knud Holscher Progettista *Designer*
D LINE INTERNATIONAL
IN ITALIA: RAPSEL
Via A. Volta 13, 20019 Settimo Milanese (Milano)
02.33.50.14.31 **F** 02.33.50.13.06

Quadrante
A anta battente o scorrevole, la porta «Quadrante» è realizzata in alluminio e vetro doppio temperato. Lo stipite telescopico si assembla velocemente a incastro grazie a regolazioni a scomparsa. Disponibile in diversi modelli (in alluminio naturale, bianco opaco, essenza di noce e ciliegio), tutti depositati e brevettati, «Quadrante» può essere dotata di maniglie con nottolino di chiusura e indicatore libero/occupato. Per le parti in vetro – un materiale che è la specialità di Rimadesio – le soluzioni sono davvero molte (specchio bifacciale, vetro temperato acidato e decorato, vetro satinato, vetro trattato con colori coprenti… .

Qudrante
Whether side-hinged or sliding, «Quadrante» (dial) doors are made of aluminum and toughened double glass. Their telescopic jambs are quickly assembled with groove-and-tongue joints thanks to retractable adjustments. Available in several models (in natural aluminum, opaque white, walnut and cherry), all registered and patented, «Quadrante» comes equipped with handles, a latch and free/occupied sign. As for the parts in glass – a material that's a Rimadesio specialty – there are a host of solutions (two-way mirror, etched toughened and decorated glass, silked glass, glass treated with coating colours etc).

Giuseppe Bavuso Progettista *Designer*
RIMADESIO
Via Tagliabue 91, 20033 Desio (Milano)
0362.62.24.33
Uffici: Via S. Di Giacomo 12, 20035 Lissone (MI)
039.46.48.01 **F** 039.46.54.77
http: www.rimadesio.it

Domus Aurea - Linea naturale per uso professionale
Specialista nel recupero di antiche pitture, Franco Saladino ha messo a punto «Domus Aurea - Linea naturale per uso professionale», una gamma di prodotti pronti all'uso (marmorino tradizionale, stucco lustro, rasatura a calce e patinatura a base calce) che mantengono costanti le caratteristiche delle materie prime naturali, semplificandone tuttavia l'applicazione. La qualità estetica è la stessa ottenibile con i metodi tradizionali, la fatica molto minore. I prodotti sono applicabili a qualsiasi supporto, anche già trattato con pitture all'acqua. Qui è illustrata un'applicazione di stucco lustro.

Domus Aurea - Natural line for professional use
A specialist in sprucing up old paint jobs, Franco Saladino has developed «Domus Aurea - Natural line for professional use», a range of ready-for-use products (traditional imitation marble and glossy, lime trowelled or lime-based glazed stucco), which keep the characteristics of natural raw materials unchanged, even though simplifying the application of the products. The aesthetic quality is the same as what you get with traditional methods, but the work needed is much less. Products can be applied to any support, even if already treated with water-based paints. Shown here is an application of glossy stucco.

FRANCO SALADINO
Largo Porta Altinia 23, 31100 Treviso
0422.54.23.50**F** 0422.54.23.50

Programma acciaio inox
Hoppe® dispone di un repertorio di maniglie in acciaio inox (AISI 304) davvero completo, rispondente alle normative internazionali e con soluzioni adatte ai più diversi utilizzi e stili. In questo materiale sono offerte le serie «Mykonos», «Samos», «Ios», «Thassos» e «Milos» (qui illustrata in dettaglio), tutte improntate a una felice sintesi di tecnica, funzionalità e design. Le forme arrotondate, difficili da ottenere con l'acciaio inox, sono una prerogativa attribuibile alla raffinata tecnologia Hoppe®, così come le innumerevoli varianti proposte per ogni modello. Le maniglie sono infatti disponibili in quattro versioni legate alle diverse esigenze di impiego (sciolta con sottocostruzione in resina, con molla di richiamo e sottocostruzione in resina, fissa/girevole e sottocostruzione in acciaio, con molla di richiamo e sottocostruzione in acciaio) e nei tipi su placca (lunga, corta ovale, corta squadrata, quadrata), con rosetta e bocchetta, martellina… Maniglioni, fermaporta e pittogrammi completano l'offerta del programma «Acciaio inox».

Stainless steel program
Hoppe® vaunts a truly complete repertoire of handles in stainless steel (AISI 304), which toe the line of international standards with solutions suited to the most widely varied uses and styles. Offered in this material are the «Mykonos», «Samos», «Ios», «Thassos» and «Milos» series (shown here in detail), all keyed to a happy synthesis of technique, functional prowess and design. Rounded shapes, hard to achieve with stainless steel, are a feature made possible by Hoppe® technology, as are the innumerable variants offered for each model. Handles are, in fact, available in four versions linked to various utilitarian needs (loose with substructure in resin, with return spring and substructure in resin, stationary/rotary and substructure in steel, with return spring and substructure in steel) and in types on a plaque (long, oval short, square short and square), with rosette and keyhole, hammer... Pull handles, door-checks and pictograms round out the «Stainless steel» program.

HOPPE®
Via del Giovo 16, 39010 S. Martino in Passiria (BZ)
0473.64.12.17 **F** 0473.64.13.59
E-mail: info@hoppe.it **http:** //www.hoppe.com

Millepunti Millerighe
Porta con battente a struttura tamburata, bordo squadrato e rivestita in alluminio, «Millerighe Millepunti» ha angolari di contenimento e stipite in acero laccato opaco. La porta è provvista di guarnizioni di battuta e di cerniere a scomparsa. Il rivestimento può essere in alluminio ondulato o puntinato (da cui il nome del modello). La porta è fornita di serie in tre larghezze (60 - 70 e 80 cm), altezza 210 cm.

Millepunti Millerighe
Door with a side-hinged leaf and veneered structure, and square border clad in aluminum, «Millerighe Millepunti» has restraint corners and jambs in opaque lacquered maple. The door comes supplied with rabbet weather stripping and retractable hinges. Cladding is in corrugated or dimpled aluminum, and the door is supplied in three standard sizes (60 - 70 and 80 cm); height: 210 cm.

LUALDI PORTE
Via Brigate di Dio, 20010 Mesero (Milano)
02.97.89.248 **F** 02.97.28.94.63

Acquarello
La tavolozza di delicati colori della serie «Acquarello» si avvale di listelli decorati che danno modo di creare interessanti disegni per valorizzare campiture o passaggi di colore sulle superfici rivestite. Misurano 3,2x26 cm e si coordinano alle piastrelle 6,5x6,5 cm, 13x13 cm e 26x26 cm della stessa linea.

Acquarello
A palette of pastel colours from the «Acquarello» series makes use of decorative strips that enable the user to create fascinating designs that set off background paintings or clusters of colours on clad or faced surfaces. They measure 3.2x26 cm and are coordinated with tiles measuring 6.5.x6.5 cm, 13x13 cm and 26x26 cm from the same line.

Ceramica F.lli Colla
Via Giovanni XXIII 15, 22060 Novedrate (Como)
031.79.12.30 **F** 031.79.11.70

Joker
Nuovo e funzionale, «Joker» è un accessorio di finitura progettato e realizzato per mantenere una continuità nella posa e nel disegno di un rivestimento in piastrelle che preveda l'utilizzo di listelli in rilievo. Normalmente, gli elementi che sporgono di qualche centimetro vanno di necessità eliminati in corrispondenza delle parti di parete alle quali si attaccano (o semplicemente si accostano) dei mobili. «Joker», prodotto nei formati 2,5x10/15/20, in tinta unita e dipinto a mano, crea interessanti soluzioni decorative e di rilievo negli spazi visibili della parete, mentre diventa piatto là dove serve.

Joker
New and functional, «Joker» is a finishing accessory, designed and executed to achieve flawless evenness in the laying process and the design of a tile facing, that requires a use of strips with a raised surface. Elements that jut out a distance of a few centimeters have to be eliminated near parts of the wall they are attached to or close to furniture. «Joker», produced in sizes 2.5x10/15/20, in a solid, hand-painted colour, creates intriguing decorative and bas-relief solutions in visible wall spaces, flattening out where needed.

Senio - Alta Ceramica Faentina
Via Tarroni 1, 48012 Bagnacavallo (Ravenna)
0545.64.364 **F** 0545.64.333
E-mail: seniocer@linknet.it

Sandtex Stucco Oro/Argento
Con il rivestimento «Sandtex Stucco Oro/Argento» si ottengono effetti estetici diversi (spatolato, annuvolato, lucido) variando la tecnica di applicazione. Esso è costituito da resine e speciali pigmenti; può essere applicato su intonaco, pannelli prefabbricati, pannelli in cartongesso, rasature a gesso, vecchie pitture minerali o a base di resine all'acqua, su intonaci cementizi a base di Sandtex Wallcem, purché opportunamente trattati. La particolare coloralione lo destina agli ambienti eleganti. Il prodotto ha un ottimo potere di adesione, non si ritira, è pronto all'uso e resistente al lavaggio.

Sandtex Stucco Oro/Argento
«Sandtex Stucco Oro/Argento» (Sandtex gold/silver stucco) facing gives you various aesthetic effects (brushed, cloudy, glossy), as you vary your applicatory technique. It consists of resins and special pigments and can be applied to plaster, prefab panels, plasterboard panels, glaze-coated plaster of Paris, old mineral or aqueous-resin-based paint jobs and cement plasters with a Sandtex Wallcem base, provided they are suitably treated beforehand. One-of-a-kind shades make them eligible for elegant surroundings. The product is blessed with a burr-like sticking power, will not shrink and stands up under any number of washes.

Sandtex Italiana
Via Torino 34, 34123 Trieste
040.30.15.09 **F** 040.30.52.41
E-mail: sandtex@sandtex.it **http:** //www.sandtex.it

Joycolor Mosaic®: Snow in the Ocean
Realizzati in ceramica e in vetro, i mosaici «Joycolor Mosaic®» si utilizzano a pavimento e per rivestire superfici. Sono disponibili smaltati e non smaltati, in piccoli e minuscoli formati (23x23 mm, 14x15 mm, 10x10 mm), rotondi (diametro 19 mm), rettangolari (19x61 mm) e nell'originale formato dei «Ciottoli» smaltati, proposti in vari colori e già predisposti su fogli (280x280 mm). Mescolando i colori scuri ai chiari e giocando sui riflessi del mosaico ceramico smaltato lucido e opaco, Giaretta propone la miscela «Snow in the Ocean» (qui illustrata), formato 15x15 mm, montata su rete. Con gli stessi criteri è disponibile il decoro «Mitsuko».

Joycolor Mosaic®: Snow in the Ocean
Created in ceramics and glass, «Joycolor Mosaic®» tesserae are mosaicked into floors and surface facings. They are available either enameled or non-enameled, in small and minuscule sizes (23x23 mm, 14x15 mm and 10x10 mm), round (19 mm in diameter), rectangular (19x61 mm) and in the original enameled «Ciottoli» size, offered in various shades and already affixed to sheets (280x280 mm). Mixing light and dark colours and exploiting reflections from glossy and opaque enameled ceramic mosaics, Giaretta is offering their «Snow in the Ocean» mixture in the mesh-mounted 15x15 mm size shown here.

Giaretta Italia
Viale Europa 22, 36020 Pove di Grappa (Vicenza)
0424.80.83.41 **F** 0424.80.87.55
E-mail: info@giarettaitalia.it

Espresso - Fantasia
"… Viaggia nuvola al di qua del cielo, pigra e sbarazzina sbuffi nell'oceano spazio come vapore treno… ". E ancora "… Vuoti e pieni sono questi orizzonti nel loro limitare di nuvole e monti. Appena li tocco spariscono in fretta come remoti paesaggi… ". Brevi poesie per descrivere, rispettivamente, «Espresso» e «Fantasia», due nuovi decori disegnati da Tullio Pericoli per Gabbianelli. Sono piastrelle smaltate in bicottura su supporto ceramico in cottoforte, serigrafate («Espresso») o con decalcomania su bianco («Fantasia»). Formato 20x20 cm.

Espresso - Fantasia
"... Lazy clouds bring the sky near; unruly rascals, they puff and pant across the ocean like runaway locomotives... ". "...The infinity of horizons made finite by clouds and mountains. I pursue and try to touch them, and they flee my grasp – farther and farther – like mirages in a dream... " Verbal poetry to describe the visual poetry of «Espresso» and «Fantasia», two new decors designed by Tullio Pericoli for Gabbianelli. Twice-fired enameled tiles, they come on a strong-bake, silk-screened («Espresso») or decal-on-white support («Fantasia»). Size: 20x20 cm.

Tullio Pericoli Progettista *Designer*
Gabbianelli
Strada Statale 143, 13882 Vergnasco di Cerrione (BI)
015.67.16.21 **F** 015.67.16.26

Doge
Il radiatore termobagno «Doge» riunisce in sé l'essenziale semplicità dei profili tubolari sovrapposti e la sobria eleganza delle regolari curvature ad ampio raggio degli elementi orizzontali, diventando così parte dell'arredo oltre che corpo scaldante. Le possibilità di integrazione con l'arredamento sono favorite dalla vasta gamma di colorazioni RAL offerte a richiesta. «Doge» è disponibile in 16 modelli (5 altezze e 4 larghezze), con potenze da 530 a oltre 2260 Watt. Il funzionamento elettrico è offerto come optional.

Doge
The «Doge» bath-heating radiator joins the essential simplicity of overlapping tubular profiles and the sober elegance of regular curves, with a wide radius, of horizontal elements, thus becoming part of the interior decor as well as its heating body. A potential for integrating with interior decors is favoured by a vast range of RAL shades, offered by request. «Doge» comes in 16 models (5 heights and 4 widths), with powers of from 530 to over 2260 Watts. Electric functioning is offered as an optional.

Tonon
Via Fabrizio Plinio, Z. I., 31046 Oderzo (Treviso)
0422.81.52.79 **F** 0422.81.52.95 **Tlx** 410349
E-mail: tonon@oderzo.nettuno.it
http: //www.tonon.it

Joba
Studiato per valorizzare il ruolo del radiatore tubolare nell'arredo domestico, «Joba» si inserisce armoniosamente in qualsiasi contesto. La sua razionale progettazione è frutto di una lunga esperienza specifica e di una costante attenzione all'evoluzione del vivere contemporaneo. Il radiatore è realizzato in acciaio verniciato con polveri poliesteri (sono disponibili più di 190 colori); viene fornito in larghezze che variano da 25 a 97 cm e in tre altezze: 148 - 168 e 199,5 cm.

Joba
Researched to make the most of the role played by the tubular radiator in home decors, «Joba» fits harmoniously into surroundings of all types. Its rational design is the fruit of long experience in the field and constant alertness to the evolution of contemporary life. The radiator is made of steel, spray-coated with polyester-based paints (in any of more than 190 shades). It is supplied in widths that vary from 25 to 97 cm and three heights – 148, 168 and 199.5 cm.

Tubes Radiatori
Via Boscalto 32, 31023 Resana (Treviso)
0423.48.07.42 **F** 0423.71.50.50
E-mail: Tubes@tubesradiatori.com
http: //www.tubesradiatori.com

Mosaico sfuso
Riedizione in chiave moderna di una tecnica fra le più usate sin dall'antichità, «Mosaico sfuso» consente soluzioni decorative personalizzate nella più totale libertà di applicazione. Viene venduto a peso: ciò consente un calcolo semplice e preciso delle quantità occorrenti per eseguire lavori di qualsiasi forma. Per realizzare un metro quadrato di mosaico (fughe comprese) sono necessari 16 kg di prodotto. Casa Più è un'azienda specializzata nella lavorazione artistica delle pietre vulcaniche.

Mosaico sfuso
Reissue in a modern key of one of the techniques most frequently used since ancient times, «Mosaico sfuso» (melted mosaic) gives you decorative solutions customized within a context of total freedom of application. It is sold by weight, which makes possible a simple but precise computation of the exact quantities needed to carry out work of all types. Creating one square meter of mosaic (including gaps) calls for 16 kgs of product.

Casa Più
Viale Roma 36, 28100 Novara
0321.45.19.86 **F** 0321.45.19.86

Anthologhia
Grazie alla regolarità dimensionale delle sue tessere (2,5x2,5 cm e 5x5 cm) e all'attualità dei suoi colori (24 tinte unite), «Anthologhia» si armonizza facilmente a qualsiasi architettura. Il movimento che caratterizza la superficie del prodotto è dato dalla presenza di tessere con più sfumature appartenenti allo stesso colore. Il risultato del processo produttivo (monopressocottura) è un materiale resistente, adatto a molteplici impieghi.

Anthologhia
Thanks to the dimensional irregularity of its tesserae (2.5x2.5 cm and 5x5 cm) and the up-to-date freshness of its tones (24 solid colours), «Athologhia» blends easily in with architecture of all periods. The animation that distinguishes the surface of the product is provided by the presence of tesserae with several shades of the same basic colour. The result of the productive process (single-compression-firing) it's a resistant material, ideal for a wide range of uses.

Appiani - Industrie Ceramiche Appiani
Via Pordenone 13, 31046 Oderzo (Treviso)
0422.81.53.08 **F** 0422.81.40.26

Conversazione Classica
Ideata da Gio Ponti negli anni Venti per essere applicata su vasi ornamentali, urne e piccoli soprammobili, la decorazione «Conversazione classica» viene ora applicata (mediante decalcomania a terzo fuoco) su piastrelle con supporto ceramico in cottoforte. Anche sviluppato su superfici piane, il disegno conserva intatta la sua algida eleganza. Fondo opaco o lucido. Formato 20x20 cm.

Conversazione Classica
Ideated by Gio Ponti during the Twenties to be applied to ornamental vases, urns and small knick-knacks, «Conversazione classica» (classic conversation) is now being applied (through the medium of triple-fired decals) to tiles with a strong-bake ceramic support. Applied to flat surfaces, the design keeps its icy elegance pristinely intact. Opaque or glossy background. Size 20x20 cm.

Opere d'Apres Gio Ponti Progettista *Designer*
Ceramica Bardelli
Via Pascoli 4/6, 20010 Vittuone (Milano)
02.90.25.181 **F** 02.90.26.07.66

Vitrum
Adatte sia al rivestimento di pareti sia alla realizzazione di pavimenti per interni ed esterni, le formelle «Vitrum» permettono di ricoprire superfici, anche molto ampie, interamente in vetro (per esempio, il bagno nella sua totalità). Tema ispiratore di questa serie, come della precedente «Cristalli», è Venezia, la città che per eccellenza vive del riverbero della luce riflessa e che ha indissolubilmente legato il proprio nome al vetro. «Vitrum» offre un assortimento di formati (2,5x2,5 cm e 5x5 cm forniti su fogli 30x30 cm, 10x10 cm e 20x20 cm) e colori (sono 74 a catalogo) capace di rispondere a qualsiasi esigenza.

Vitrum
Suited to both wall facings and floorings, whether indoors or out, «Vitrum» tiles allow you to cover any and all surfaces, no matter how large, with glass (the entire bathroom, for example). The theme that inspired the series, as it did the previous «Cristalli» (crystals), was Venice, the city that draws life from the reverberation of a billion reflected lights and whose name is indissolubly linked to glass. «Vitrum» is offering an assortment of sizes (2.5x2.5 cm and 5x5 cm, supplied on sheets measuring 30x30 cm, 10x10 cm and 20x20 cm) and colours (74 in the catalogue), capable of responding to any need.

Ceramgres®
Vicolo Spercenigo 21
31030 Mignagola di Carbonera (Treviso)
0422.39.63.66 **F** 0422.39.64.78

Collezione Vogue: Wimbledon
La Collezione Vogue per Runtal Italia® propone scaldasalviette che per forme, materiali e finiture (cromato lucido e oro antico lucido) richiamano atmosfere inglesi d'altri tempi. «Wimbledon», il nuovo articolo, riconferma le caratteristiche dell'intera collezione: si avvale di grandi tubi raccordati da giunzioni dalle linee arrotondate e della tipica rubinetteria. Sulla sommità spicca invece un grande arco, nota dominante dell'apparecchio. «Wimbledon» è disponibile nella finitura cromato lucido, misura 64,5x95,5H cm, si fissa a parete, così come a parete sono gli attacchi idraulici.

Vogue Collection: Wimbledon
The Vogue Collection for Runtal Italia® offers towel warmers that, in shapes, materials and finishes (glossy chromium-plated and glossy antique gold) has brought back old-time English atmospheres. «Wimbledon», their new item, reconfirms the characteristics of the entire collection. Which means large pipes connected by joints with rounded lines, along with the faucets and fittings typical of the era. But topping it all off is a big arch, the keynote of the unit. «Wimbledon» comes in a glossy chromed finish, measures 64.5x95.5 H cm and fastens to the wall, just like ordinary, garden-variety hydraulic fixtures.

Runtal Italia®
Via del Lavoro 28, 20069 Pozzo d'Adda (Milano)
02.90.96.84.40 **F** 02.90.96.84.02

I Marmi Pregiati
Il porcellanato 1300 °C prodotto da Ariostea è un materiale ceramico di straordinarie qualità tecniche ed estetiche. Ne sono una riprova i prodotti inseriti nella nuova collezione «I Marmi Pregiati», comprendente quattro colorazioni molto decise, qui illustrate da «Ebony», un nero profondo con venature marrone bruciato, e «Napoleon Red», un intenso rosso ruggine screziato di nero (gli altri colori sono «Marmo Blu» e l'aranciato «Odessa»). Le piastrelle sono disponibili nel formato 40x40 cm, da accompagnare a fasce decorative (20x40 cm e 10x40 cm) e rosoni intagliati all'idrogetto.

Fine marbles
1300 °C porcelain stoneware, produced by Ariostea, is a ceramic material that vaunts extraordinary technical and aesthetic qualities. Overwhelming proof has been provided by products included in the new collection of «I Marmi Pregiati» (fine marbles), encompassing four very no-nonsense colours, illustrated here by «Ebony», a deep black with burnt chestnut veinings, and «Napoleon Red», a vivid rust red streaked with black (other colours are «Marmo Blu», blue marble, and «Odessa» orange). Tiles are available in size 40x40 cm, to be accompanied by decorative bands (20x40 cm and 10x40 cm) and rosettes, intaglioed with a jet of water.

ARIOSTEA®
Via Cimabue 20, 42014 Castellarano (RE)
0536.81.68.11 **F** 0536.81.68.50
E-mail: info@ariostea.it **http:** //www.ariostea.it

Granito Ceramico® Mirage®: Diamond Granit
Il «Granito Ceramico®» Mirage® si ottiene dalla fusione (a temperature che variano tra i 1220 e i 1260 °C) di minerali naturali in un corpo omogeneo durissimo a tutto spessore, realizzato senza impiego di smalti, sali o composti acidi o ammoniaci. È granigliato, venato nella massa e colorato con ossidi naturali. Questo gres fine porcellanato rappresenta la nuova generazione del granito, di cui non è un'imitazione bensì una moderna riedizione. Qui sono illustrati due dei quattro colori della serie «Diamond Granit», con finiture opaca e levigata. Formati: 30x60, 40x40, 60x60, 60x90 e 60x120 cm.

Granito Ceramico® Mirage®: Diamond Granit
Mirage®'s «Granito Ceramico®» is gotten from fusing natural minerals into a homogeneous, hard-all-the-way-through body, achieved without using enamels, salts or acid or ammonia composites. Crushed into rough, hard particles of stone, its veinings run all the way through the item, and it is dyed with natural oxides. This fine fully-vitrified stoneware is the new generation of granite, of which it is not an imitation but rather a modern re-issue. Illustrated here are two of the four colours from the «Diamond Granit» series, available in both opaque and polished finishes. Sizes: 30x60, 40x40, 60x60, 60x90 and 60x120 cm.

MIRAGE® GRANITO CERAMICO®
Via Giardini 449/A, 41026 Pavullo (Modena)
0536.29.611 **F** 0536.21.065
E-mail: infomir@mirage.it **http:** //www.mirage.it

Pietre Preziose: Parnon - Tropical
Quattro nuove proposte nel formato 40x60 cm – «Parnon» e «Tropical», qui illustrate, «Mikonos» e «Finnska» – hanno arricchito la già collaudata collezione «Pietre Preziose», materiali in gres fine porcellanato dalle straordinarie potenzialità espressive, utilizzati con successo in prestigiose architetture in tutto il mondo. «Parnon» presenta una tessitura compatta attraversata da nuance chiare; «Tropical», con i suoi toni di verde mischiati all'azzurro, evoca immagini di foreste viste dal cielo. I prodotti hanno caratteristiche tecniche eccezionali, tanto da essere garantiti per un secolo.

Precious stones: Parnon - Tropical
Four new offers in size 40x60 cm – «Parnon» and «Tropical», illustrated here, «Mikonos» and «Finnska» – have enriched the successful «Pietre Preziose» (precious stones) collection, materials in fine fully-vitrified stoneware, with their exraordinarily expressive potential, used with success in prestigious architecture all over the world. «Parnon» boasts a compact texture striated with pale nuances. «Tropical», with its tones of green mixed with sky-blue, evokes images of forests seen from the sky. The technical characteristics of the products are so exceptional that they can be guaranteed for a century.

GRANITIFIANDRE®
Via Radici Nord 112, 42014 Castellarano (RE)
0536 - 81.96.11 **F** 0536 - 85.82.63 **Tlx** 511366

Opus
I prodotti in gres fine porcellanato della serie «Opus» sono ottenuti per pressatura e studiati per gli impieghi più severi (compreso l'arredo urbano). Hanno superfici strutturate che garantiscono sicurezza e pulibilità; lo spessore (12 mm) è adatto a sopportare sollecitazioni gravose. Vengono proposti nei formati 33x33 cm, 16,4x33 cm e 16,4x16,4 cm e in altri più piccoli ottenuti per spacco. Colori disponibili: porfido, cotto, bianco, antracite. Decori, rosoni e fasce con inserti in ceramica e pietra naturale permettono di realizzare composizioni per individuare percorsi, aree disosta…

Opus
Products in fine fully-vitrified stoneware from the «Opus» series are achieved by pressing and researched to enable them to undergo the roughest usage (including urban decors). Their structured surfaces guarantee walking safety but also cleanability and their thickness (12 mm) is eminently suited to standing up under the heaviest loads. They are being offered in sizes 33x33 cm, 16.4x33 cm and 16.4x16.4 cm or other, smaller ones obtained through a splitting technique. Available colours: purple, fired brick, white and coal black. Decors, rosettes and bands with inlays in ceramics and natural stone make it possible to create pathways, parking places etc.

MARAZZI CERAMICHE
Viale Regina Pacis 39, 41049 Sassuolo (Modena)
0536 - 86.01.11 **F** 0536 - 80.59.99
E-mail: info@marazzi.it
http: //www.smart.it/Marazzi

Le Pietre di Paragone: Piazza del Campo
Due nuove proposte – «Piazza del Campo», qui illustrata, e «Via Francigena» – in monocottura a spessore maggiorato (12 mm) sono entrate a far parte de «Le Pietre di Paragone», una delle collezioni Lea® che meglio rappresentano la sua tradizione. In particolare, la serie rustica «Piazza del Campo» riprende i migliori effetti del cotto; se ne apprezzano anche la precisione dell'esecuzione tecnica, la delicatezza degli effetti di stonalizzazione e le numerose proposte decorative. Formati: 16,2x16,2 cm, 16,2x33 cm, 33x33 cm e alcuni pezzi speciali.

Le Pietre di Paragone: Piazza del Campo
Two new offers – «Piazza del Campo», shown here, and «Via Francigena» – single-fired tiles, 12 mm thick, have been added to «Le Pietre di Paragone» (the stones of Paragone), one of the Lea® collections that best represent its tradition. The «Piazza del Campo» rustic series, in particular, recaptures the finest traits that fired brick is known for. Users prize its precision of technical execution, the delicacy of its subtle tonal nuances and numerous decorative assets. Sizes: 16.2x16.2 cm, 16.2x33 cm, 33x33 cm and several special pieces.

CERAMICHE ARTISTICHE LEA®
Via Cameazzo 21 - 41042 Fiorano Modenese (MO)
0536.83.78.11 **F** 0536.83.03.26
E-mail: info@ceramichelea.it
http: //www.ceramichelea.it

Klinkersire: Neolite levigato
«Neolite» è davvero un materiale diverso: la sua essenza è infatti il granito rosso, frantumato e cotto a lungo a 1300 °C. Il prodotto è forte e duro come la pietra, spesso 16 mm, e proposto nei formati 16x16, 16x32,5 e 32,5x32,5 cm, completati da fasce, greche e da un rosone 65x65 cm. Le sei colorazioni disponibili sono ottenute miscelando il granito con minerali selezionati (menite, biotite, ematite e cromite). Nel tipo levigato, qui illustrato, la superficie della piastrella acquista brillantezza e luminosità, pur mantenendo intatte le caratteristiche di resistenza del «Neolite» grezzo. Per interni ed esterni, anche come rivestimento.

Klinkersire: polished Neolite
«Neolite» is truly a different material. Its essence being red granite, crushed and fired for several hours at 1300 °C, the product is granite-hard, 16 mm thick and offered in sizes 16x16, 16x32.5 and 32.5x32.5 cm, completed by bands, greek key motifs and a rosette measuring 65x65 cm. The six dyes available are achieved by mixing granite with select minerals (menite, biotite, hematite and chromite). As regards the polished type, illustrated here, the surface of the tile takes on a luminous sheen while doing nothing to alter the toughness of raw «Neolite». For both interiors and exteriors, the product can also be used as a facing.

SIRE
Casello Marene Autostrada TO-SV
12060 Roreto di Cherasco (Cuneo)
0172.47.11.11 **F** 0172.47.41.39
Fax verde 167-233207
http: //www.klinkersire.com

Antica Toscana
Gli inserti in cotto smaltato della linea «Antica Toscana» sono decorati a mano secondo l'antica tradizione toscana e sono studiati per inserirsi armoniosamente negli altri pavimenti in cotto imprunetino prodotti da Il Ferrone®. La linea comprende i disegni «Fiesole», «Vinci» e «Maiano», ciascuno disponibile nei formati Listello decorato 9x42 cm e Tozzetto decorato 9x9 cm. I nomi dei prodotti evocano personaggi e luoghi del paesaggio artistico della Toscana, così come squisitamente toscani sono i colori.
Un'altra recente proposta de Il Ferrone® riguarda «Antico Scavo», cotto in terra imprunetina, fatto a mano e levigato, dal colore particolarmente caldo, proposto nei formati 30x30 cm e 15x15 cm.

Antica Toscana
Inlays in enameled fired brick from the «Antica Toscana» (Tuscan antique) line are decorated by hand to conform with the old Tuscan tradition and have been researched to be able to harmonize with other floors in Imprunetan fired brick produced by Il Ferrone®. The line includes «Fiesole», «Vinci» and «Maiano» designs, each of which comes in Listello decorated strip size 9x42 cm and decorated Tozzetto (small tile) size 9x9 cm. The names of products bring to mind people and places from the artistic countryside of Tuscany, their colours being exquisitely Tuscan in character.
Another of Il Ferrone®'s recent offers is «Antico Scavo» (ancient dig), a fired brick in Imprunetan clay, made by hand and ground to produce an unusually warm hue. It's being offered in sizes 30x30 cm and 15x15 cm.

IL FERRONE®
Via Provinciale Chiantigiana 36, 50022 Greve (FI)
055.85.901 **F** 055.85.90.354

Sissi
Le piastrelle «Sissi» nascono da argille naturali atomizzate e smalto. Pensate come complementi per la progettazione delle superfici, donano loro un tocco di tradizione, fondata sulla semplicità e l'autenticità dei materiali. Formato 30x12 cm.

Sissi
«Sissi» tiles are born of natural, atomized clays and enamel. Conceived as complements for the design of surfaces, they lend them a touch of tradition, founded on the simplicity and genuineness of their materials. Size 30x12 cm.

ACCADEMIA - MARCHIO DI VICANO FIRENZE
Località Massolina SS 69, 50060 Pelago (Firenze)
055.83.61.020 **F** 055.83.11.306

Serie Country: Acquamarina
Realizzate in monocotto imprunetino (pregiate argille imprunetine e smalti cotti in un unico processo), le piastrelle della serie «Country», qui illustrate da «Acquamarina», presentano una superficie sbalzata (non perfettamente liscia); inoltre, ciascuna piastrella riceve una semina cromatica sempre diversa, sì che ogni pezzo ha il suo proprio cromatismo. I colori a catalogo sono nove e due i formati (25x25 e 33x33 cm), completati da alcuni pezzi speciali (gradino, zoccolo, zoccolo per scala, corrimano, angolare per scala).

Country series: Acquamarina
Made of single-fired Imprunetino (fine clays from Impruneta and enamels, all fired in only one process), tiles from the «Country» series, illustrated here by «Acquamarina» (aquamarine), charm the onlooker with their uneven surfaces. In addition, each tile gets its own colour scheme, so that every piece has its own separate and unique colouring. There are nine shades and two sizes (25x25 and 33x33 cm) in the catalogue, in addition to several special pieces (step, baseboard, stair skirting, handrail and stair corner).

CERAMICHE BRUNELLESCHI
Via della Stazione 1, 50069 Sieci Pontassieve (FI)
055.83.09.651 **F** 055.83.28.356

Pavimenti a mano
La nuova linea di pavimenti FBM prodotti esclusivamente a mano, nei colori rosato e giallo paglierino tipici delle selezionate argille di Bevagna, permette di realizzare pavimentazioni in cotto pregiato ricche di valenze estetiche. Pianella (3,5x15x30 cm), Quadrotto (3,5x20x20 cm) e Quadrone (3,5x30x30 cm), i tipi qui illustrati, insieme ai formati speciali, anche su disegno del committente, sono adatti a pavimenti interni ed esterni. Concepiti espressamente per i restauri e le ristrutturazioni (come testimoniano le forniture per Villa Giulia a Roma e per la Fortezza Medicea a Siena), tuttavia rispondono pienamente anche alle moderne espressioni dell'architettura e dell'arredamento.

Handmade flooring
FBM's new line of floors, produced exclusively by hand, in the rosé and straw yellow shades typical of select Bevagna clays, enables the user to create flooring in fine fired brick that is rich in aesthetic valences. Pianella (paving tile) (3.5x15x30 cm), Quadrotto (square brick) (3.5x20x20 cm) and Quadrone (large square brick) (3.5x30x30 cm), the types illustrated here, together with special sizes, on the client's design, if desired, are perfect for floors both in and out of doors. Expressly conceived for restoration and restructuring jobs (as attested to by the work done for the Villa Giulia in Rome and Medicea Fortress in Siena), fully respond, nonetheless, to the demands of modern architecture and interior decoration.

FBM FORNACI BRIZIARELLI MARSCIANO
Via XXIV Maggio, 06055 Marsciano (Perugia)
075.87.461 **F** 075.87.48.990
E-mail: fbm@fbm.it **http:** //www.fbm.it

Pedigrid®

Zerbino amovibile costituito da profili di alluminio disposti in parallelo e collegati tra loro da chiavi di blocco, «Pedigrid®» è la soluzione ideale per gli ingressi molto frequentati di negozi, banche, alberghi, ospedali… dove il passaggio è incessante. Esso offre il vantaggio di poter essere incassato in una fossa (profonda 46 mm) nella quale vengono a depositarsi acqua, polvere, sabbia e altri residui che non andranno più a sporcare il pavimento oltre l'ingresso. Le strisce da interporre tra i profili di alluminio possono essere in moquette (16 colori), vinile (9 colori), abrasivo (6 colori) e alluminio (grezzo) scanalato.

Pedigrid®

A removable mat made up of aluminum profiles arranged in parallel and connected by keys, «Pedigrid®» is the ideal solution for heavily trafficked entrances to stores, banks, hotels, hospitals etc, subject to constant transit. It offers the option of being built into a pit 46 mm deep, where water, dust, sand and other residues collect instead of soiling the pavement outside the entrance. Strips placed between aluminum profiles come in wall-to-wall carpeting (16 shades), vinyl (9 shades), abrasive (6 shades) and fluted unfinished aluminum.

C.S. Steel S.A. C/S Group
Via Trieste 38, 24060 Chiudino (Bergamo)
035.83.94.356 **F** 035.83.94.37

Compacta® Duo

Nata per integrarsi alle più note serie di serramenti, la tenda avvolgibile «Compacta®» si fissa ai profili fermavetro. Cassonetto e profili sono realizzati in alluminio estruso laccato o anodizzato. Una cremagliera inserita nelle guide laterali provvede al blocco e allo sblocco del telo, funzioni comandate da pulsanti integrati nella maniglia. Il modello «Compacta® Duo», con due cassonetti contrapposti, permette il montaggio sulla stessa finestra di due tessuti (uno filtrante, l'altro oscurante), dimostrandosi efficace nel controllo luminoso degli ambienti di lavoro, spesso dominati da fastidiosi abbagliamenti e contrasti.

Compacta® Duo

Born to be added to the most famous series of door and window frames, the «Compacta ®» rolling shutter is anchored to window-stop profiles. Box and profiles are of lacquered or anodized aluminum extrusion. A rack inserted into the side runners stops and sets the blind in motion, functions controlled by pushbuttons integrated into the handle. The «Compacta® Duo», with two facing boxes, makes possible the assembly of two fabrics (one filtering and the other darkening) on the same window, thus proving its effectiveness in controling the light in work places often made unbearable by distressing glares and contrasts.

Suncover®
Via 2 Agosto 13/15, 40016 S. Giorgio di Piano (BO)
051.66.50.069 **F** 051.66.50.271
E-mail: suncover@mail.asianet.it
http: //www.suncover.com

Garden®

Nella collezione «Garden®», Rasseno ha raccolto vasi, orci, conche e pezzi ornamentali desunti dalla più schietta tradizione toscana, nonché alcuni elementi di arredo realizzati in cotto utilizzando argille tradizionali e colorate della serie «Atlante». Sia i tavoli che le sedie – qui sono illustrati il tavolo (Ø 120 cm) e la sedia «Fiore», accanto a un tavolo ovale (145x75 cm) e allo sgabello coordinato – sono forniti completi di strutture metalliche di sostegno verniciate e trattati perché il cotto resista al meglio.

Garden®

In the «Garden®» collection, Rasseno has brought together vases, oil-jars, tubs and ornamental pieces taken from the purest, most unadulterated Tuscan tradition, as well as a number of decor elements in fired brick, achieved by using colourful traditional clays from the «Atlante» (Atlas) series. Both tables and chairs – illustrated here are the «Fiore» (flower) table (Ø 120 cm) and chair, in addition to an oval table (145x75 cm) and coordinated stool – are supplied complete to metal support structures, painted and treated to make the fired brick as tough as possible.

Rasseno
Via Barrucciano 7, 50025 Montespertoli (Firenze)
071.67.11.54 **F** 0571.67.13.81 **Tlx** 574169

Flexiplast

La società Api, attraverso la Marine Division, fornisce prodotti specifici per la cantieristica navale, come i sottofondi di livellamento in resina qui illustrati. In particolare, «Flexiplast» garantisce l'ideale planarità per la posa di teak, prato sintetico…, anche su ponti con forti deformazioni, realizzando sempre le pendenze necessarie al drenaggio dell'acqua verso gli ombrinali e le canalette. Con i prodotti Api si realizzano pavimenti per ponti in acciaio o in lega leggera perfettamente aderenti al supporto, autolivellanti in fase di posa, che permettono l'allestimento di strutture e materiali differenti tra loro.

Flexiplast

The Api Company supplies, through its Marine Division, products specifically made for naval yards, such as leveling substructures in resin, illustrated here. «Flexiplast» in particular guarantees planarity for laying tiles, synthetic lawns, teak etc, even on bridges with marked deformations, invariably creating the slopes necessary to drain water off toward water courses and channels. Api products enable users to carry out pavements for bridges in steel or a light alloy that stick like burrs to their support, are self-leveling in the laying phase and allow the use of structures and materials that differ from one other.

Api
Via Trieste 13, 16018 Mignanego (Genova)
010.77.20.751 **F** 010.77.20.248 **Tlx** 275091

Porfido

Inserita in un gruppo internazionale con sedi a Nizza (Francia) e Montreal (Canada), Lombarda Graniti opera essenzialmente nel settore delle pietre naturali (marmi, graniti, porfidi ecc.), occupandosi della produzione e della commercializzazione di manufatti per la pavimentazione di piazze, strade, parchi e per l'arredo urbano, nonché di prodotti per la decorazione d'interni. Qui è illustrato «Porfido», piastrelle in porfido rosso uniforme, disponibile nei tipi a coste segate e a coste tranciate. Con lo stesso materiale l'azienda realizza binderi, cordoni stradali, piastrelle e scale.

Porfido

Member of an international group with headquarters in Nice (France) and Montreal (Canada), Lombarda Graniti works essentially in the natural stone sector (marble, granite, porphyry etc), by handling the production and marketing of manufactured goods for paving squares, streets, parks and urban furnishing schemes, as well as products for decorating interiors. Illustratred here is «Porfido», uniform tiles in red porphyry, available in sawed-rib and sliced-rib types. The company uses the same material for the execution of binders, curbstones, tiles and staircases.

Lombarda Graniti
Via Roma 19, 21023 Besozzo (Varese)
0332.97.01.90 **F** 0332.97.03.70

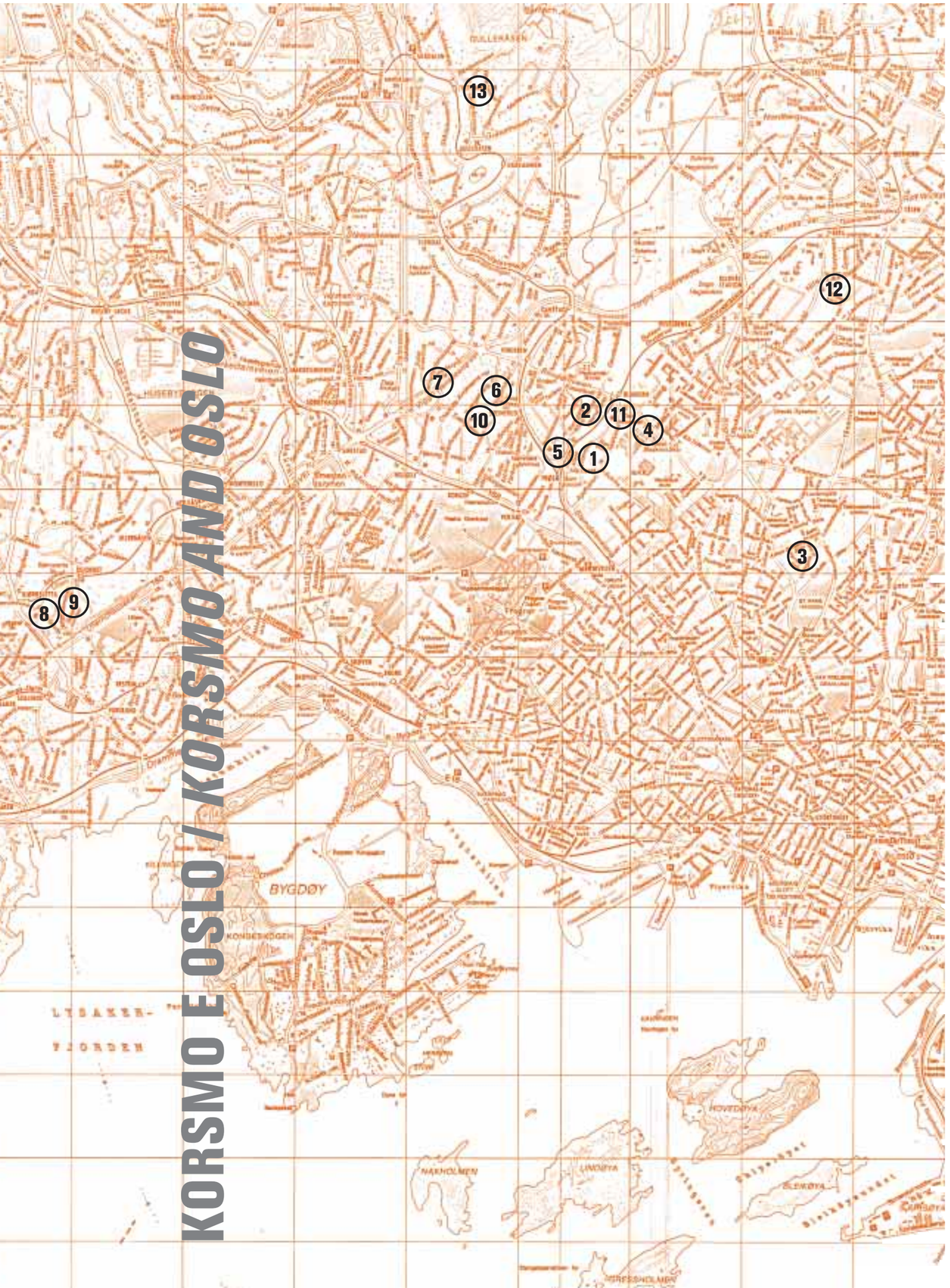
Welsh Slate

Fondata nel 1996, Welsh Slate è un'organizzazione commerciale che riunisce tutte le cave indipendenti produttrici di ardesia del Galles, dalle quali viene estratto un materiale le cui qualità e bellezza sono conosciute da secoli. Scopo dell'organizzazione è dunque promuovere ovunque nel mondo la conoscenza dell'ardesia gallese, le cui varietà e colorazioni consentono i più svariati utilizzi nell'architettura, nell'interior design e nel landscaping.

Welsh Slate

Founded in 1996, Welsh Slate is a marketing organization which has brought together all the independent quarries that produce slate in Wales, a material whose quality and beauty have been famous for centuries. The organization exists for the purpose of promoting a familiarity with Welsh slate, its varieties and colours from one end of the globe to the other. The idea being, of course, to encourage its wider use in architecture, interior design and landscaping.

Welsh Slate
British Design Centre, Unit 205
52 Upper Street London NI OQH (UK)
+44-171 - 35.40.306 **F** +44-171 - 35.48.485
E-mail: nblager@welshslate.com
http: //www.weshslate.com



Korsmo e Oslo

Arne Korsmo è tuttora ricordato come il primo architetto funzionalista scandinavo: le sue case cubiche bianche con tetti piatti ed ampie finestre hanno catapultato la Norvegia fuori dall'empasse di una decennale quanto insoddisfatta ricerca di identità nazionale. Le tappe di tale percorso sono la Halden Fair del 1936, la Moss Exhibition del 1937, il Padiglione norvegese di Parigi del 1937, "Vi Kan", l'esposizione di Frognerkilen ad Oslo del 1938, per non dimenticare il Grand Prix vinto alla Triennale di Milano nel 1954. Arne Korsmo insegna ai giovani allievi che l'architettura, pur partendo dalla conoscenza matematica delle figure e dei materiali, è soprattutto capacità di tradurre le esigenze della vita in forme-simbolo che ne rilevino il desiderio di armonia, di poesia, di unione primordiale con la natura. La collaborazione con l'architetto danese Jørn Hutzon introduce nei progetti di Korsmo un singolare carattere "organico" testimoniato da strutture abitative che fluttuano nello spazio e che al contempo vi si adagiano felicemente come ad esempio il Vestre Vika del 1948. Il successivo soggiorno in America al New Bauhaus di Moholy-Nagy rafforza il debito creativo di Korsmo verso l'opera di Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright in nome di un'Architettura vitale che aderisce alla contemporaneità sintetizzando gli infiniti elementi della natura (luce, ombra, acqua, pietra...) con le tecniche moderne (luci al neon, macchine, produzione in serie...). Pertanto nei progetti di Korsmo forme-base come il cubo, la sfera o la parabola si arricchiscono di forme-simbolo come la torre o il coltello - "che penetrano il chaos" - nell'intento mai rinnegato di far emergere dallo spazio e dal tempo reali, attraverso strutture logiche, la percezione creativa di un'Architettura dell'uomo e per l'uomo.

Roberta Luciani

Le foto attuali sono di Jiri Havran.
Bibliografia: *Byggekunst*, n. 7, 1955; *Byggekunst*, n. 3/4, 1980; *Byggekunst*, n. 6, 1985; Christian Norberg-Schulz, "The Functionalist Arne Korsmo", Norwegian University Press, Universitetsforlaget, Oslo, 1986; *Byggekunst*, n. 3, 1989.

Korsmo and Oslo

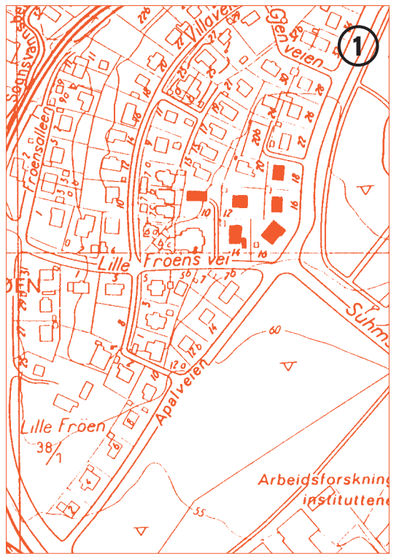
Arne Korsmo is still remembered as the first Functionalist Scandinavian architect. His cubic white houses with flat roofs and large windows hurled Norway over the barrier represented by decades of fruitless quest for a national identity. The stages of that journey are the 1936 Halden Fair, the Moss Exhibition of 1937, the Norwegian Pavilion at the 1937 Paris Exhibition, besides "Vi Kan," the Frognerkilen exhibit in Oslo of 1938. And we must not forget the Grand Prix Korsmo won at the 1954 Milan Triennale.
Arne Korsmo taught the young students that architecture, though its point of departure is the mathematical knowledge of figures and materials, primarily is the ability to translate the necessities of life into symbolic forms. They reveal the desire for harmony, poetry and primordial union with nature. The work with the Danish architect, Jørn Hutzon; this introduced singular "organic" qualities in Korsmo's schemes. This is testified to by the housing that floated in space and, at the same time, sat there happily, like the Vestre Vika of 1948, for example. The architect's subsequent stay in Moholy-Nagy's New Bauhaus in the United States strengthened his creative links to the work of Mies van der Rohe and Frank Lloyd Wright. This was done in the name of a vital architecture that was contemporary by synthesizing the countless elements of nature (light, shadow, water, stone...) and modern techniques (fluorescent lighting, machines, mass production...). So in Korsmo's designs the basic forms like the cube, sphere or parabola are enhanced by symbolic forms, like the tower or knife "which penetrate chaos." The never-renounced aim was to make the creative perception of architecture devised by and for mankind emerge from real space and time by means of logical structures.

Roberta Luciani

The current photographs are by Jiri Havran.
Bibliography: Byggekunst, N° 7, 1955; Byggekunst, N° 3/4, 1980; Byggekunst, N° 6, 1985; Christian Norberg-Schulz, The Functionalist Arne Korsmo, Norwegian University Press, Universitetsforlaget, Oslo, 1986; Byggekunst, N° 8, 1989.

Arne Korsmo nasce a Oslo, in Norvegia, il 14 agosto 1900.
Nel 1929 apre lo studio personale con Sverre Aasland. Dal 1936 fino al 1956 insegna al National College of Art, Crafts and Design di Oslo. Nel 1944 si trasferisce a Stoccolma, lavora presso lo studio dell'architetto Hedkvist e conosce Jørn Utzon, con il quale collabora ad alcuni concorsi in Norvegia.
Nel 1950 Korsmo guida il gruppo di architetti norvegesi PAGON al congresso CIAM.
Nel 1954 Korsmo e Grete vincono il Grand Prix alla Triennale di Milano per il padiglione e per gli oggetti presentati. Nel 1956 diventa professore al Norwegian Institute of Technology di Trondheim. Muore a Lima (Perù) il 29 agosto 1968.

Arne Korsmo was born in Oslo, Norway, on August 14, 1900.
He set up practice with Sverre Aasland.
Between 1936 and 1956 he taught at the Oslo National College of Art, Crafts and Design. In 1944 he moved to Stockholm and worked for the architect Hedkvist; he met J_rn Utzon and they worked together on some Norwegian competitions. In 1950 Korsmo headed the group of Norwegian architects—PAGON—at the CIAM congress. In 1954 Korsmo and Grete won the Grand Prix at the Milan Triennale for the pavilion and the objects exhibited. In 1956 he became a professor at the Norwegian Institute of Technology in Trondheim. He died in Lima, Peru, on August 29, 1968.



1929/1930

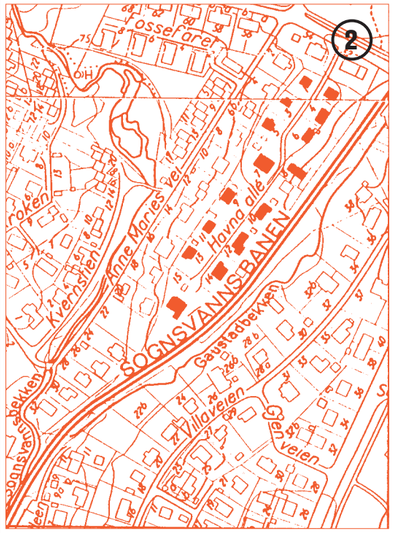
Quattro case in Lille Frøens veien
Due case in Apalveien
con Sverre Aasland

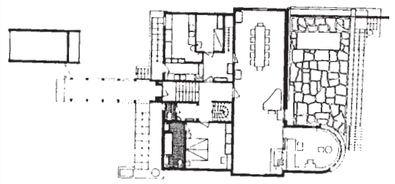
Per la pianificazione della zona Frøen, un'area parallela all'asse della città universitaria di Blindern, era prevista la realizzazione di ben dieci case. Gli architetti Arne Korsmo e Sverre Aasland presentarono un progetto iniziale di case in cemento ispirate all'architettura contemporanea del centro Europa, ma in seguito tali case furono realizzate con un rivestimento di pietra per il piano terra e di legno per il piano primo.
In particolare la casa del chimico Nilssen a Lille Frøens vei 16, con le sue inconsuete finestre d'angolo, il garage, la pergola, i muri sottili del giardino testimonia il riuscito incontro tra interno ed esterno e tuttavia non ci appare ancora compiutamente "moderna".

Four houses on Lille Frøens veien
Two Apaveien houses
with Sverre Aasland

The development of the Frøen area, running parallel to the Blindern University campus, envisaged ten houses. The architects Arne Korsmo and Sverre Aasland initially designed concrete houses inspired by contemporary Central European architecture. However, later they were erected with stone cladding for the ground floor and wood on the first.
In particular, the house of the chemist, Nilssen, at Lille Fr_ens vei 16, with its uncommon corner windows, garage, pergola and thin garden walls bears witness to the successful fusing of interior and exterior. But it does not yet seem fully "modern" to us.

Lille Frøens veien 10-16
Apalveien 16-18





1930/1932

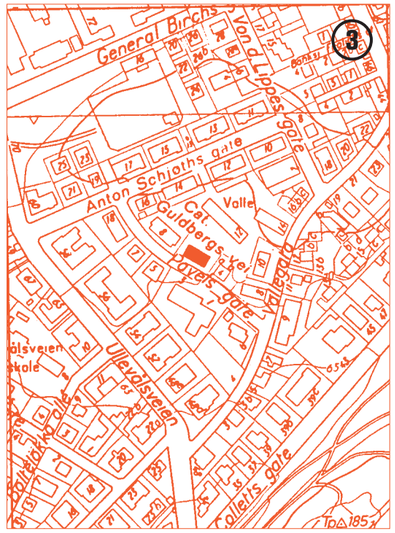
Quartiere "Havna" e villa Damman
con Sverre Aasland

Nel 1930 il commerciante Axel Damman affida ai due architetti la progettazione della zona "Havna" ad Oslo. Il progetto include quattordici case posizionate lungo la Havna allè e la villa padronale che chiude in prospettiva la strada. Nella villa Helling al n. 1 della Havna allè è utilizzato per la prima volta il colore blu caratteristico delle successive architetture di Korsmo. La villa Bryn al n. 9 è un semplice cubo bianco animato dal casuale posizionamento delle finestre e dalla scala esterna che dal giardino sale al tetto-terrazza. La villa per due famiglie al n. 12 è invece organizzata su livelli orizzontali. Sul lotto al termine della Havna allè i due architetti costruiscono la villa del signor Damman. Il fronte principale a nord est (verso la strada) è dominato dalla lunga passerella che dal giardino conduce all'ingresso; il fronte a sud ovest (verso il fiordo) si apre invece verso il soggiorno-pranzo e lo studio semicircolare. Le finestre alte e continue lungo tutta la parete illuminano i quadri della collezione del proprietario mentre tutti i mobili della casa mostrano forme moderne e funzionali. In effetti la villa Damman di Korsmo è la prima convincente espressione di un *modus operandi* moderno, in perfetto accordo con l'architettura contemporanea: qui l'incastro tra i volumi e la contrapposizione di elementi verticali ed orizzontali conferisce al tutto intimità e grandezza, luminosità e mistero.

Havna District and Damman House
with Sverre Aasland

In 1930 Axel Damman, a businessman, commissioned the two architects to design the Havna neighborhood in Oslo. The scheme included fourteen houses along Havna allè and the developer's house sited so it looked down the street. Blue, an attribute of Korsmo's subsequent buildings, was employed for the first time in the Helling House at Havna allè 1. The Bryn House at 9 is a plain white cube animated by the random positioning of the windows and the outside stairs. It leads from the yard to the roof terrace. The two-family house at 12 is laid out horizontally, instead. The two architects built Mr Damman's house at the end of Havna allè. The main northeast front (overlooking the street) is dominated by the long walkway leading from the garden to the entrance. The southwest front (facing the fjord) has the open living and dining room and semicircular study. The tall, continuous windows running along the whole wall light the paintings in the owner's collection; the furniture is modern and functional. In effect, Korsmo's Damman House is the first convincing expression of a modern mode of operations, in complete harmony with contemporary architecture. The joining of volumes and juxtaposition of vertical and horizontal elements makes everything cosy and grand, luminous and mysterious.

Havna allé 1-14
Havna allé 15



1930/1931

Edificio ad appartamenti
con Sverre Aasland

Nel 1930 Korsmo e Aasland progettano un edificio per appartamenti dalla tipologia schiettamente tedesca.
Le piante, con due unità abitative per ogni piano, sono ben articolate e i prospetti caratterizzati da un sobrio modernismo.

Apartment block
with Sverre Aasland

In 1930 Korsmo and Aasland designed an apartment house whose typology was typically German.
The plans, with two dwellings per floor, are nicely done; the elevations are characterized by sober modernism.

Pavelsgate 6

1932

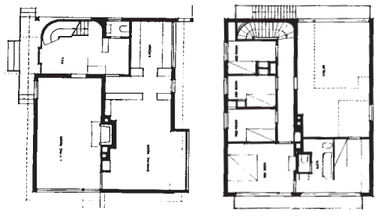
Quattro case in Apalveien
con Sverre Aasland

Sempre nel 1929-30, Korsmo ed Aasland costruirono quattro case unifamiliari sulla strada adiacente a Lille Frøens vei. Al disegno non convenzionale della pianta fanno riscontro l'originale tetto piatto e la "casuale" sistemazione di legno e mattoni. Per tale progettazione i due architetti ricevettero il premio Sundt nel 1933.

Four Apalveien houses
with Sverre Aasland

During the same 1929-30 period Korsmo and Aasland built four single-family houses on the street adjacent to Lille Frøens vei. The unconventional plan is matched by the original flat roof and the "random" placing of wood and bricks. They won the 1933 Sundt Prize for this scheme.

Apalveien 55-61



1935 1935/1936 1936

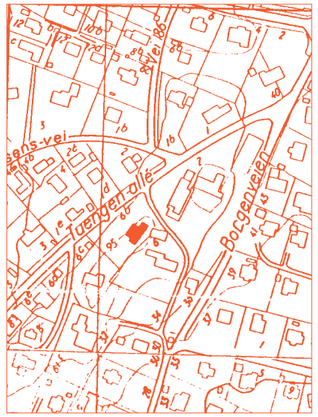
Villa Benjamin
Villa Heyerdahl
Villa Hytten

Le tre ville di Slemdalveien 33 rappresentano la sintesi dei precedenti tentativi progettuali di Arne Korsmo e contengono pertanto le più mature linee della sua architettura.
La villa Benjamin (modificata) alla fine della schiera nasce invece da un'ottima distribuzione degli spazi con gli ambienti del piano terra (ingresso e studio) e quelli del piano primo (soggiorno), e dialogano tra loro con l'esterno grazie ad ampie vetrate e terrazze.
La villa Heyerdahl (modificata) è un compatto blocco cubico alleggerito da un ingresso vetrato con una pensilina aggettante dalla parete del soggiorno completamente finestrata verso sud e dallo studio sul tetto-terrazzo accessibile anche dal giardino grazie ad una scala esterna.
La villa Hytten sul lotto centrale, è forse la più rigida in termini di volumetria avendo come base il disegno regolare e simmetrico di linee orizzontali e diagonali.

Benjamin House
Heyardahl House
Hytten House

The three houses at Slemdalveien 33 represent the synthesis of the Arne Korsmo's preceding work, so they contain the more mature lines of his architecture.
Instead, the (modified) Benjamin House at the end of the terrace springs from the excellent spatial distribution. The ground floor rooms (entrance and study) and first floor living room relate to each other through the outside, thanks to the vast glazing and terraces.
The (modified) Heyerdahl House is a compact cubic block enhanced by a glazed entrance with a canopy jutting out from the living room wall. This room has a picture window on the south side. The study on the roof terrace can be reached from the yard too, thanks to an outside staircase.
The Hytten House in the central lot may have the most rigid massing, for it is based on the regular, symmetrical design of horizontal and diagonal lines.

Slemdalveien 33
Slemdalveien 33c
Slemdalveien 33b



1935

Villa Hansen

Si tratta della prima villa progettata da Korsmo senza la collaborazione di Aasland.
Vi prevale la volontà di organizzare la pianta secondo nuove e più funzionali esigenze.
I prospetti con tavole di legno in verticale appaiono semplici e chiari ma al tempo stesso di forte impatto visivo.

Hansen House

This was the first house designed by Korsmo on his own.
It is ruled by the desire to arrange the plan to meet new, more functional exigencies.
The elevations with vertical boards appear clear and simple, yet their visual impact is strong too.

Tuengen allé 6b

1936

Villa Rynning

Volumetricamente, villa Rynning è un semplice cubo rivestito da tavole di legno disposte in orizzontale ed interrotte da finestre posizionate razionalmente lungo le pareti, ma più numerose dove la vista si apre verso il fiordo. Il fronte sud è inoltre arricchito dalla presenza di terrazze piuttosto aggettanti, tanto che quella al piano primo è addirittura sostenuta da due sottili pilastrini. Gli interventi successivi, in particolare l'aggiunta di una veranda semicircolare, offuscano inevitabilmente la linearità del progetto originario.

Rynning House

Volumetrically, the Rynning House is a plain cube faced in horizontal wood boards; they are interrupted by the windows positioned rationally along the walls. There are more of them where you get a view of the fjord. In addition, the south front is enriched by terraces that stick out a lot, so much so that the first floor one is actually supported by two slender columns. The later modifications, especially the addition of a semicircular verandah, inevitably mar the linearity of the original building.

Grimelundshaugen 3

1936 1953

Villa Manal

Villa Manal segna l'inizio di una più matura ma altrettanto intensa fase progettuale: la soluzione adottata da Korsmo è infatti estremamente nitida e moderna, con prospetti lineari ed equilibrati, una terrazza che conduce agilmente dal primo piano al giardino, e una griglia armoniosa che oltre a nascondere i locali di servizio colpisce per il suo forte valore estetico. I materiali utilizzati sono cemento intonacato per il basamento e stretti listelli di legno montati in verticale per le pareti. Il piano attico è stato aggiunto dallo stesso Korsmo nel 1953.

Manal House

The Manal House kicked off a more mature, yet equally intense stage in his career. In fact, Korsmo's solution is extremely clear and modern, with linear, balanced elevations and a terrace that easily leads from the first story to the garden. The grill screening the service rooms is also beautiful. The materials are plastered concrete for the basement and vertical wood strips for the walls. The attic was attached by Korsmo in 1953.

Ullerngårdsvei 1

1937

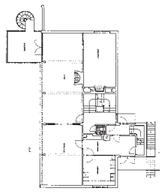
Casa in Hoffsjef Løvenskiolds vei

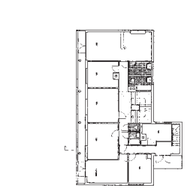
In questo progetto del 1937 l'idea classica dell'abitazione unifamiliare è rispettata nel volume del corpo principale a due piani sostanzialmente simmetrico, a cui però si aggiunge un tetto a due falde leggermente inclinato, collegato da snelli pilastrini alle terrazze-ballatoio della facciata.

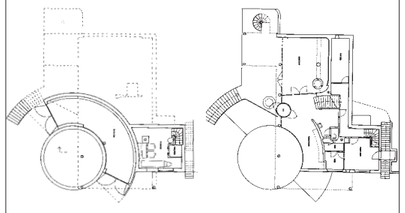
House on Hoffsjef Løvenskiolds vei

This 1937 scheme respects the classic single-family house idea as concerns the substantially symmetrical main unit. But the gently sloping gable roof is connected by slender columns to the facade terraces.

Hoffsjef Løvenskiolds vei 9







1937/1939

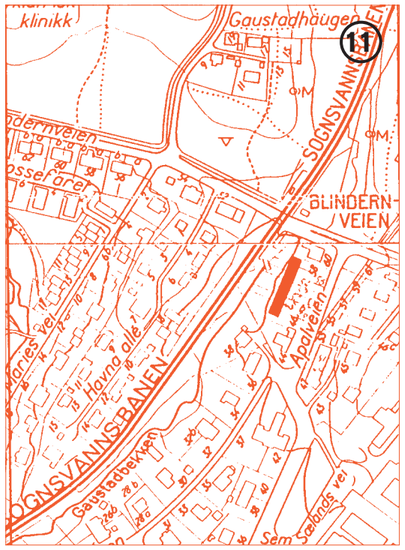
Villa Stenersen

L'esigenza primaria di privilegiare la vista verso il fiordo ha felicemente condizionato l'organizzazione planimetrica di villa Stenersen, con la zona giorno al piano superiore, il muro a sud in vetrocemento e la griglia strutturale di facciata con le colonne a vista che dal piano terra diminuiscono di dimensione fino al piano secondo. All'interno una grande scala circolare aperta collega tutti gli ambienti, rischiarati dalla luce diffusa che fluisce dalla copertura in vetrocemento. Korsmo ha concepito la villa come un blocco prismatico unico, ma al suo interno gli spazi si legano in relazione dinamica, soprattutto grazie alla pregevole scala circolare di collegamento tra i piani. La struttura portante in cemento regala grande flessibilità al progetto, mentre le colonne a vista definiscono le proporzioni dell'edificio. La relazione tra spazi interni ed esterni è poi sottolineata dal muro circolare dell'ingresso al garage ripetuto nel vestibolo e dal porticato rotondo.
Villa Stenersen corona l'attività progettuale di Korsmo durante gli anni trenta e contribuisce a collocare la Norvegia al centro del dibattito europeo sulle tendenze dell'architettura moderna.

Stenersen House

The principal goal of providing a view of the fjord successfully conditioned the layout of the Stenersen House. The living area is upstairs and the south wall is in glass blocks. The facade's structural grid has unfinished columns that get smaller until the second floor. Inside a big open, circular staircase links all the rooms; it is lit by the soft lighting from the roof of glass blocks. Korsmo conceived the house as a single prismatic block, but within the spaces are tied dynamically. This is especially due to the fine circular stairs connecting the floors. The concrete structure allowed the design to be highly flexible, while the unfinished columns define the building's proportions. The relationship between inside and outside is also underscored by the circular garage entrance wall echoed in the hall and the round portico.
The Stenersen House crowned Korsmo's career during the 1930s and helped put Norway at the center of the European debate on Modern architecture.

Tuengen allé 10c



1938

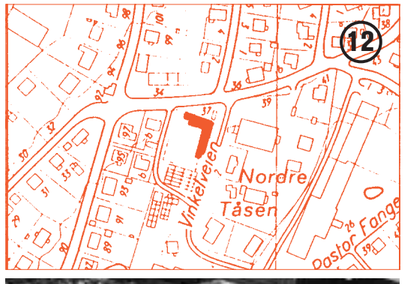
Case in Apalveien

Il progetto per le case a schiera di Apalveien prevede appartamenti distribuiti verticalmente, il cui prospetto verso la linea metropolitana è di grande effetto grazie alla superficie intonacata bianca, alla linea orizzontale del tetto, le finestre regolari e i corpi sghembi aggettanti, così da catturare la luce di ponente. Il perfetto equilibrio di chiari e di scuri è interrotto dal pilastro sottile che sottolinea il vuoto della loggia al piano terra.

Apalveien terrace housing

These row houses have apartments with a vertical layout. The elevation overlooking the subway is very effective, thanks to the white plaster finish, the horizontal roof line and the regular windows. Furthermore, the skewed, projecting units catch the western sun. The perfect balance of light and dark colors is broken by the slender column that underlines the void of the ground floor loggia.

Apalveien 46-58



1951/1952

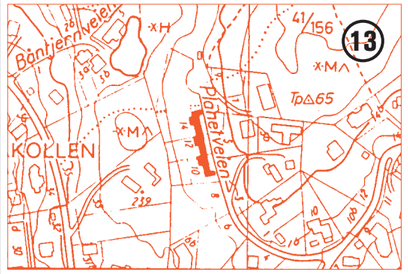
Alfredheim
con Christian Norberg-Schulz

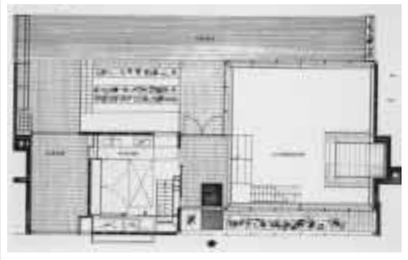
Il disegno della 'Casa Comune per Ragazze' è nato dalla collaborazione tra Arne Korsmo e Christian Norberg-Schulz. La fonte principale di ispirazione è per entrambi l'architettura di Frank Lloyd Wright, qui piuttosto evidente nell'uso della pianta ad "L" mossa dal tetto inclinato a falde e dalle finestre che si aprono nel dislivello di quota. Il volume a due piani include gli spazi comuni, il soggiorno e la cucina, mentre il corpo lungo della "L", ad un solo piano, è diviso in 12 stanze per le ragazze. Il progetto prevede inoltre l'uso di mattoni e di lastre di Eternit per l'esterno, che risulta invece intonacato ed in parte ricoperto da tavole di legno poste in orizzontale.

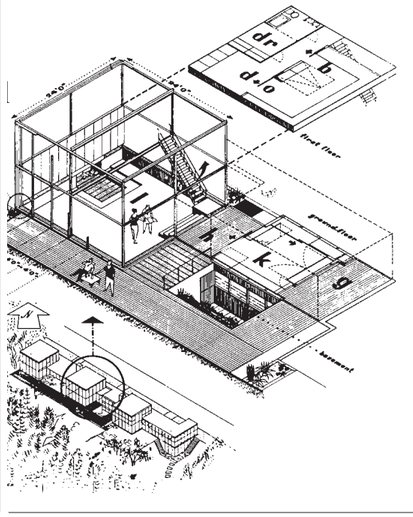
Alfredheim
with Christian Norberg-Schulz

The design of this Girls' Home was devised jointly by Arne Korsmo and Christian Norberg-Schulz. They both harked back to Frank Lloyd Wright; here this is made rather evident by the use of the L-shaped plan and gable roof, plus the windows pierced where the slope is. The two-story volume accommodates the common spaces, the living room and the kitchen. The long section of the "L", with just one floor, has 12 rooms for the girls. The scheme envisioned the utilization of bricks and Eternit sheets on the exterior, but it is plastered and partly covered with horizontal boards.

Nils Lauritzønsvei 37







1952/1955

Tre case in Planetveien
con Christian Norberg-Schulz

Si tratta di tre unità abitative assimilabili, nell'idea di partenza, ad una "cornice" in ferro che testimonia l'ordine e la coerenza dell'insieme, ma che inquadra al contempo una libertà nella suddivisione degli spazi interni e nel trattamento delle facciate.
Il soggiorno della casa personale di Korsmo, costruita sul lotto centrale di Planetveien, è una sorta di spazio flessibile, un collage di elementi movibili in cui le diverse attività umane trovano la loro più congeniale espressione.
Tre fasi creative si possono dunque tracciare nell'architettura di Arne Korsmo, tre momenti diversi simboleggiati da altrettante tipologie abitative: Villa Damman, in cui lo spazio è liberato dal tradizionale equilibrio statico; Villa Stenersen, in cui il ritmo e le proporzioni sono generate dall'essenza della struttura regolare, Planetveien, in cui lo spazio è potenzialmente in movimento ed è espressione del mondo moderno.

Three Planetveien houses
with Christian Norberg-Schulz

The initial idea of these three dwellings resembles an iron "frame" that testifies to the order and coherence of the whole. However, at the same time it frames freedom in the division of the inside spaces and the facade treatment.
The living room of Korsmo's own house, erected on the central plot on Planetveien, is a kind of flexible space. It is a collage of moveable elements where the diverse human activities are very nicely expressed.
Thus one can pinpoint three creative phases in Arne Korsmo's architecture, three different moments symbolized by housing typologies. The Damman House features space freed from the traditional static equilibrium, whereas the Stenersen House has rhythms and proportions generated by the essence of the regular structure. Lastly, Planetveien's space is potentially in movement and expresses the modern world.

Planetveien 10-14

Eric Adlercreutz, nato a Helsinki nel 1935, ha studiato architettura all'università di Helsinki. Ha tenuto la cattedra "Hasla-Fulbright" all'Università di California, a Berkeley (1968-1969). Ha lavorato nello studio di Aalto dal 1956 al 1959 e ha aperto uno studio autonomo nel 1962. Ha insegnato al politecnico di Helsinki (1966-1968, 1969-1970). Nel 1972 ha fondato con Gunnel Adlercreutz, Hasse Hägerström, Trapani Kajaste e Staffan Lodenius lo studio Arkktehtitoimisto A-Konsultit Oy. Tra le sue più importanti realizzazioni: il Motel Marine, Tammisaari (1966-1972), l'ambasciata finlandese a Varsavia (1975), il complesso della sala parrocchiale e della scuola elementare di Maistraatintori a Helsinki (1985), l'istituto musicale Lappeenranta (1989), il municipio di Rauma (1991), la sala parrocchiale di Espoo (1995). Adlercreutz oltre che di design si occupa di restauro: il castello di Kastlholm, nelle isole Åland (XIV-XVII secolo), la Nordic Investment Bank di Helsinki, e la Scuola di Economia svedese. È presidente del comitato finlandese per il restauro della biblioteca di Viipuri.

Eric Adlercreutz, born in Helsinky in 1935, studied architecture at Helsinky University. He was a "Asla-Fulbright" scholar at University of California Berkeley (1968-69). He worked in Aalto's office from 1956 to 1959 and he established his own private practice in 1962. He taught at the Helsinky University of Technology (1966-68, 1969-70). In 1972 he founded together with Gunnel Adlercreutz, Hasse Hägerström, Trapani Kajaste and Staffan Lodenius the firm Arkktehtitoimisto A-Konsultit Oy. Among the most important realized projects are: Motel Marine, Tammisaari (1966-1972), the Finnish Embassy in Warsaw (1975), the Maistraatintori parish hall and primary school in Helsinky (1985), Lappeenranta Music Institute (1989), Rauma City Hall (1991), Espoo parish hall (1995). Adlercreutz combines design to restauration field: Kastelholm Castle, Åland Islands (from 14th-17th), the Nordic Investement Bank, Helsinky, and the Swedish School of Economics. he is Chairman of the Finnish Commitee for the Restoration of Viipury Library.

Eric Adlercreutz

Lo studio Askim/Lantto è stato fondato nel 1993 da Niels Marius Askim (Trondheim, 1964) e Lars Lantto (Oslo 1962), dopo la laurea alla Scuola superiore di Architettura di Oslo. I due hanno collaborato in varie occasioni con Jens Petter Askim (Oslo 1939). Lo studio ha realizzato gli allestimenti di varie mostre di livello nazionale e internazionale. Oltre all'edificio museale a Fetsund Lenser, Oslo, lo studio ha costruito varie case isolate, progettato interni ed esterni del bar-ristorante Østers di Oslo, e ha ottenuto premi in vari concorsi d'architettura norvegesi. Attualmente lavora con lo studio Steven Holl Architects di New York allo sviluppo dell'Hamsund Center, che sarà costruito a Hamarøy, e con lo Scandinavian Design Group al progetto della Braathens Lounge del nuovo aeroporto di Oslo a Gardemoen. Askim ha collaborato con l'architetto norvegese Geir Grung per molti anni. Nel 1982 ha vinto il concorso per la Casa della cultura nazionale di Stiklestad; da allora lavora a la propria attività professionale a Oslo. Il suo studio ha realizzato progetti navali per la società armatrice svedese RCCL e varie commissioni edilizie private.

Askim/Lantto architects was founded in 1993 by Niels Marius Askim (Trondheim, 1964) and Lars Lantto (Oslo, 1962) after graduating from the Architectural High School in Oslo. They have worked with Jens Petter Askim (Oslo, 1939) on several occasions. The firm has been responsible for the planning of a series of exhibitions. In addition to the museum building at Fetsund Lenser outside Oslo the firm has built several detached homes, designed the interior and exterior of the Østers Bar & Restaurant in Oslo, and has been awarded prizes in Norwegian open architecture competitions. They currently collaborate with Steven Holl Architects in New York in the development of the Hamsund Center to be built on Hamarøy, and with the Scandinavian Design Group for the design of the Braathens Lounge at the new Oslo airport at Gardemoen. Jens Petter Askim has worked with Norwegian architect Geir Grung for many years. In 1982 he won the competition for the National Culture House of Stiklestad; since then he works in Oslo. His firm has worked with ship design for the norwegian shipping firm RCCL as well as a series of private building assignments.

Askim/Lantto

Sverre Fehn, nato a Kongsberg (Norvegia) nel 1924, si è laureato in architettura nel 1940 a Oslo. Nel 1950 si è unito al PAGON (Gruppo d'architettura progressista di Oslo, Norvegia), la divisione norvegese del CIAM che comprendeva Korsmo, Norberg-Schulz, Mellbye, Grung, Ostbye, Mjelva e Esdaile. Tra il 1953 e il 1954 ha vissuto a Parigi, dove ha studiato e lavorato presso lo studio di Jean Prouvé. Nel 1971 Fehn è rientrato come professore alla facoltà d'Architettura di Oslo; ha insegnato fino al 1995 svolgendo l'attività di insegnante accanto a quella di architetto nel suo studio di Oslo. Ha ricoperto incarichi di insegnamento presso l'Architectural Association di Londra, la Yale University e la Cooper Union di New York. Fehn è membro onorario della Associazione nazionale degli architetti norvegesi, della Reale accademia d'arte svedese di Copenaghen, della Scottish Royal Incorporation of Architects e dell'Associazione degli architetti finlandesi. Tra i numerosi riconoscimenti ha ottenuto la medaglia d'oro dell'Académie de l'Architecture di Parigi (1993), il Premio Tessenow (1997) e il Premio Pritker (1997).

FOTO CORNELIUS POPPE

Sverre Fehn, born in Kongsberg (Norway) in 1924, received his degree in architecture in 1940 in Oslo. In 1950 je joined PAGON (Progressive Architects Group of Oslo, Norway), the Norwegian division of CIAM which included Korsmo, Norberg-Schulz, Mellbye, Grung, Ostbye, Mjelva and Esdaile. Between 1953 and 1954, he lived in Paris where he studied and worked in the studio of Jean Prouvé. In 1971 Fehn returned as a professor to the Architecture School in Oslo; he taught until 1995 combining teaching activity with the architectural work. He has held teaching positions at the Architectural Association in London, Yale University and Cooper Union in New York. Fehn is an honorary member of the National Association of Norwegian Architects, the American Institute of Architecs, the Royal Institute of British Architecs, the Swedish Royal Academy of the Arts of Copenhagen, the Scottish Royal Incorporation of Architects and the Association of Finnish Architects. Among the numerous awards he received are the Grand Gold Medal of the Académie de l'Architecture of Paris (1993), the Tessenow Prize (1997) and the Pritzker Prize (1997).

Sverre Fehn

Nato in Finlandia a Savonlinna nel 1949, Mikko Heikkinen si laurea in architettura nel 1975 all'Università di tecnologia di Helsinki. Nel 1974 inizia la collaborazione con Markku Komonen. Ha lavorato negli studi di Kristian Gullichsen, Söderlund-Volovirta e A-Konsultit.
Markku Komonen, nato a Lappeenranta, in Finlandia, nel 1945, dopo essersi laureato nel 1974 all'Università di Tecnologia di Helsinki, ha diretto la rivista *Arkkitehti* dal 1977 al 1980 e dal 1978 al 1986 la sezione esposizioni del museo di architettura finlandese. Nel 1974 apre uno studio insieme a Mikko Heikkinen. Dal 1992, insegna all'università di Helsinki. Fra i progetti realizzati dallo studio vanno ricordati: l'Heureka Science Centre, nei pressi di Helsinki; l'aeroporto di Rovaniemi, premiato nel 1993 con l'European Steel Structure, l'European Film College a Ebeltoft (Danimarca); l'ambasciata finlandese Washington D.C. del 1994 e la stazione di sevizio Teboil a Vaalimaa in Finlandia. Attualmente Heikkinen e Komonen stanno sviluppando il progetto del laboratorio europeo di biologia molecolare a Dresda e alcuni progetti 'low tech' in Guinea.

Born in Finland at Savonlinna in 1949, Mikko Heikkinen graduated in architecture in 1975 at the Helsinki University of Technology. In 1974 he went into partnership with Markku Komonen. He worked in the offices of Kristian Gullischsen, Söderlund-Volovirta and A-Konsultit. Markku Komonen, born at Lappeenranta, Finland, in 1945, after graduation in 1974 at the Helsinki University of Technology, was editor of the magazine Arkkitehti from 1977 to 1980, and from 1978 to 1986 he directed the exhibitions section of the Finnish Museum of Architecture. In 1974 he opened an office with Mikko Heikkinen. Since 1992 he has taught at the University of Helsinki. Among the projects realised by their studio should be mentioned: the Heureka Science Centre, near Helsinki; Rovaniemi Airport, prize-winner in 1993 with the European Steel Structure, the European Film College at Ebeltoft (Denmark); the Finnish Embassy in Washington DC of 1994, and the Teboil filling station at Vaalimaa in Finland. At present they are developing the project for the European Molecular Biology Laboratory in Dresden, plus a number of 'low tech' projects in Guinea.

Mikko Heikkinen
Markku Komonen

Arne Henriksen, nato nel 1944 a Søndre Land (Norvegia), ha studiato alla École Speciale des Travaux Publics di Parigi (1963-1965) e al Dipartimento di Architettura della Norges Tekniske Høgskole di Trondheim (1966-1971). Henriksen ha lavorato come capo architetto alla divisione di architettura del NSB (le ferrovie norvegesi) dal 1975 al 1989. È stato professore alla facoltà d'Architettura di Oslo (1989-1992). Ha fondato uno studio autonomo nel 1989. I suoi progetti hanno vinto numerosi premi: il Norberg-Schulz Symposium Award (1986), il Premio nazionale d'architettura per i progetti per le NSB (1993). Inoltre la stazione di Moelve e la sede dell'officina di tornitura di Lodalen, presso Oslo, (1985) e la stazione di Sandvika (1996) hanno ricevuto il Premio Brunel; la stazione di Holmlia (1988) e la rimessa-officina di manutenzione di Lodalen, presso Oslo, (1991) hanno ottenuto il premio d'architettura della fondazione Houens. Nel 1985 Arne Henriksen ha ricevuto il Premio di Roma. È stato membro della redazione delle riviste *Byggekunst* e *Arkitektnytt* (1984-1985).

Arne Henriksen, born in 1944 a Søndre Land (Norway) studied at the Ecole Speciale des Travaux Publics of Paris (1963-1965) and at the Norges Tekniske Høgskole, Department of Architecture, Trondheim (1966-1971). Henriksen worked as chief architect at the architecture division of NSB (Norwegian Railway) from 1975 to 1989. He was professor at the Oslo School of Architecture (1989-1992). In 1989, Henriksen established her own private firm. His projects won several prizes: the Norberg-Schulz Symposium Award (1986), the National Building Prize for NSB's projects (1993). Moreover, the Moelve station and Wheel lathe building at Lodalen, Oslo (1985) and the Sandvika station (1996) received the Brunel Award; the Holmlia station (1988) and the railroad car shed/maintenance hall in Lodalen, Oslo (1991) got the Houens Fond Architectural Prize. In 1985, Arne Henriksen received the Rome Grant. He was a member of the editorial staff of the magazines Byggekunst *and* Arkitektnytt *(1984-1985).*

Arne Henriksen

Kristin Jarmund, nata nel 1954, si è laureata presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Trondheim (Norvegia) e ha completato gli studi a Londra, alla AA School of Architecture. Dopo aver collaborato con vari studi di architettura, ha aperto uno studio proprio a Oslo nel 1985; dal 1986 ha insegnato all'Università di Trondheim. Le molte opere costruite di Kristin Jarmund comprendono il palazzo per gli uffici dei servizi scolastici di Oslo (1990-1993), il giardino d'infanzia-asilo nido di Stensby (1992-1994), un edificio per laboratori e uffici (1994-1997), una stazione per i trasporti pubblici (1995-1997). I progetti di Kristin Jarmund sono stati oggetto di numerose esposizioni. Le più significative sono state: "La nuova generazione del Nord" alla Biennale d'architettura di Venezia, "Architettura norvegese contemporanea 1995-2000" nel 1996 e "Il fattore nordico" (1996-1998). Kristin Jarmund ha vinto i concorsi per la nuova stazione ferroviaria di Sandefjord, per una scuola elementare e un asilo nido a Benterud (1996) e per una casa di riposo e di cura per anziani a Oslo (1998).

Kristin Jarmund, born in 1954, received her degree from the Department of Architecture of the University of Trondheim (Norway) and completed her studies in London at the AA School of Architecture. After having collaborated with various architectural offices, she opened her own practice in Oslo in 1985; moreover, Kristin Jarmund has been teaching at the University of Trondheim since 1986. Among the main realized works of Kristin Jarmund are: educational facilities/office building in Oslo (1990-1993), Stensby nursery/ kindergarten (1992-1994), a laboratory-office building (1994-1997), a public transport station (1995-1997). Jarmund's projects have been object of several exhibitions. The most meaningful ones were "The New Generation of North" at the Venice Architecture Biennale, "Contemporary Norwegian Architecture 1995-2000" in 1996 and "The Northern Factor" (1996-1998). Kristin Jarmund won the first prize for the new railway station in Sandefjord, for a primary school and nursery in Benterud (1996) and for an old people home and hospital in Oslo (1998).

Kristin Jarmund

Jan Olav Jensen, nato nel 1959, e Børre Skodvin, nato nel 1960, hanno fondato il loro studio nel 1995. Jensen si è diplomato alla facoltà d'Architettura di Oslo nel 1985. Ha insegnato alla facoltà d'Architettura di Oslo dal 1992 al 1994 ed è stato visiting critic presso numerose facoltà, tra cui l'università di Trondheim (Norvegia). Nel 1986 è stato visiting professor "Kenzo Tange" alla Harvard Graduate School of Design. Ha ricevuto il Premio d'architettura Aga Kahn 1998 per il lebbrosario Lepers Hospital in India. Skodvin si è diplomato alla facoltà d'Architettura di Oslo nel 1988. Ha insegnato alla facoltà d'Architettura di Oslo, raccogliendo le sue lezioni in una pubblicazione. Lo studio Jensen & Skodvin ha da poco completato il Mountainproject e molti edifici più piccoli per il nuovo aeroporto di Oslo, tra cui servizi di rifornimento, zone di imbarco e pensiline per gli autobus. I progetti recenti includono anche una chiesa e edifici destinati ai servizi. Lo studio ha partecipato alle esposizioni "20 under 40" al Museo dell'architettura norvegese (1998) e alla mostra Kenzo Tange presso la Graduate School of design dell'Università di Harvard (1998).

FOTO MARCO MELANDER

Jan Olav Jensen, born in 1959, and Børre Skodvin, born in 1960, established their firm in 1995. Jensen received his diploma from Oslo School of Architecture in 1985. He has taught at Oslo School of Architecture from 1992 to 1994 and he has been visiting critic at a number of schools including Trondheim University (Norway) and the "Kenzo Tange" visiting professor at Harvard Graduate School of Design in 1986. He was given the Aga Khan Award for Architecture 1998 for the Lepers Hospital in India. Skodvin received his diploma from Oslo School of Architecture in 1988. He has lectured at Oslo School of Architecture and his work has been published. Their firm has completed the Mountainproject and several smaller buildings for the new Oslo Airport, including tanking-facilities, turnpikeroofs and bus-shelters. Recent projects include several smaller buildings for the new Oslo Airport, a church and technical buildings. They took part to the exhibitions "20 under 40", Norwegian Architectural Museum (1998) and to the "Kenzo Tange" exhibition, Graduate School of Design of Harvard University (1998).

Jensen & Skodvin

Stefan Lindfors, nato nel 1962 a Mariehamn, in Finlandia, si è laureato nel 1988 al Dipartimento di architettura di interni e design dell'arredamento dell'Università d'arte e design di Helsinky. Designer e scultore, ha al suo attivo molti incarichi internazionali e mostre sia nel settore dell'arredamento, del product e graphic design, sia in quello delle arti visive. La sedia Kemper è stata inclusa nella mostra "Mutant Materials in Contemporary Design", allestita al MoMA nel 1995; *Freedom of Speech* è stata inclusa in una mostra di nuove sculture di grandi dimensioni che ha ottenuto grande successo di critica, allestita nel 1996 a Washington e a Los Angeles; *Winged Victory* è stata commissionata dalla Swatch per il suo padiglione ai giochi olimpici di Atlanta del 1996. I suoi progetti attuali a New York comprendono un'installazione permanente per l'atrio del nuovo Mercer Hotel di SoHo, New York, e un articolato intervento permanente esterno per la facciata del Gershwin Hotel di New York. Nel 1998 ha disegnato le sedie per bambini per il ristorante del Kiasma, il nuovo museo d'arte contemporanea di Steven Holl a Helsinky.

Stefan Lindfors, born in Finland in 1962 in the city of Mariehamn, received his thesis degree in 1988 from the Department of Interior Architecture and Furniture Design at the University of Art and Design of Helsinky. Both designer and sculptor, he has behind him many international commissions and exhibitions within the fields of furniture, production and graphic design as well within the visual arts. The Kemper Chair was included in the "Mutant Materials in Contemporary Design", the show organized by MoMA in 1995; Freedom of Speech *was included in a critically acclaimed exhition of new large-scale sculptures last shown in Washington D.C. and Los Angeles in 1996; Winged Victory was commissioned by Swatch for the Swatch Pavillion at the Olympic Games in Atlanta in 1996. His current projects in New York include a permanent work for the lobby of the new Mercer Hotel in SoHo and a multi-part permanent outdoor work for the facade of the Gershwin Hotel, both in New Yopk. In 1998 he designed a children's chairs for the restaurant of Kiasma, the new Museum of Contemporary Art in Helsinky designed Steven Holl.*

Stefan Lindfors

Rainer Mahlamäki, nato nel 1956, ha studiato al politecnico di Tampere, conseguendo il Master of Science in Architettura. Nel 1992 ha fondato lo studio di architettura Kaira-Lahdelma-Mahlamäki. Fra le sue più importanti realizzazioni ci sono: la casa di riposo e di cura Haujärvi (1991), il centro di servizi sociali Ilmajoki (1992), il Museo e Centro di documentazione della foresta finlandese Lusto, Punkaharju (1994), la quarta fase di costruzione dell'università di Tampere (1995), il Centro d'arte popolare di Kaustinen (1997), la sezione finlandese alla Triennale di Milano (1996). La sua opera è stata inclusa nella mostra "Architettura umanistica". L'architettura finlandese dopo Alvar Aalto, allestita all'Istituto finlandese di Parigi (1996). Ha insegnato al dipartimento di Architettura del Politecnico di Tampere (1990-1994). Attualmente è docente alla università Oulo. Rainer Mahlamäki è stato invitato a prendere parte ai concorsi internazionali per il Museo d'Arte Georg Schäfer di Schweifurt, in Germania, e per una scuola elementare di Berlino.

Rainer Mahlamäki, born in 1956, studied at Tampere University of Technology, obtaining the Master of Science in Architecture. He founded the the architectural studio Kaira-Lahdelma-Mahlamäki in 1992. Among his most important realized works are: Haujärvi old people's home and medical center (1991), Ilmajoki home and day center (1992), Finnish Forest Museum and Information Centre Lusto, Punkaharju (1994) Tampere University-4th construction phase (1995), Folk Art Centre, Kaustinen (1997), Milan Triennale, Finnish exhibition (1996). His work has been exhibited in "Humanistic Architecture. Finnish Architecture after Alvar Aalto", shown at the Finnish Institute in Paris (1996). He taught at Tampere University of Technology, department of architecture (1990-1994). Actually, he is professor at the Oulo University. Rainer Mahlamäki has been invited to take to the international competitions for the Art Museum Georg Schäfer, Schweifurt, Germany, and for a primary school, Berlin, Germany.

Rainer Mahlamäki

Marika Lõoke, nata nel 1951 in Estonia a Tallinn, studia architettura all'Istituto di Meccanica delle Costruzioni di Tallin e poi all'Istituto Estone Statale d'Arte. Dal 1974 al 1989 lavora nella PI EKE Progetti. Nel 1989 fonda, con Jüri Okas, la Arhitektibüroo J. Okas & M. Lõoke. L'edificio della Forekspank, progettato con Jüri Okas, è stato dichiarato la migliore realizzazione architettonica per il '97. Jüri Okas nasce nel 1950 a Tallin in Estonia. Si è laureato nel 1974 presso l'Istituto Statale d'Arte della Repubblica Socialista Sovietica d'Estonia, oggi Accademia delle Belle Arti. Dall'inizio degli anni '70 ha operato nel campo dei cortometraggi, della fotografia, delle installazioni e della grafica. Le sue opere sono state esposte in numerose mostre internazionali in Finlandia, Svezia, Germania, Inghilterra, Canada, Russia. Negli anni compresi fra il 1974 e il 1989 ha lavorato con la PI EKE Progetti. Nel 1989 ha costituito con Marika Lõoke la società J. Okas & M. Lõoke Arhitects Ltd. Ha ottenuto diversi riconoscimenti fra i quali il Premio della Cultura della Repubblica Estone nel 1993 e nel 1995.

Marika Lõoke, born in 1951 at Tallinn, Estonia, studied architecture at the Institute of Constructional Mechanics in Tallinn and subsequently at the Estonian State Art Institute. From 1974 to 1989 she worked at PI EKE Projects. In 1989 she founded, with Jüri Okas, Arhitektibüroo J.Okas & M. Lõoke. The Forekspank building, designed with Jüri Okas, was declared in 1997 to be the best architectural achievement of the year. Jüri Okas was born in 1950 at Tallinn, Estonia. He graduated in 1974 at the Soviet Socialist Republic of Estonia's State Art Institute, now the Fine Arts Academy. Since the early '70s he has worked in the fields of documentary films, photography, installations and graphic design. Works by him have been shown at numerous international exhibitions in Finland, Sweden, Germany, Britain, Canada and Russia. In the period 1974 – 1989 he worked with PI EKE Projects. In 1989 he set up with Marika Lõoke the firm of J.Okas & M.Lõoke Arhitects Ltd. He has won a number of awards, including the Estonian Republic's Prize for Culture in 1993 and 1995.

Jüri Okas & Marika Lõokee

©Nathalie C. Emprin, Parigi; Barry Friedman Gallery, New York

La copertina *The cover*

Arno Rafael Minkkinen

Lo spirito nordico *The Nordic spirit*

1

La capacità di galleggiare di una barca è sempre un miracolo da vedere. Nella fotografia entro in scena dal cielo, dove sono gli uccelli a galleggiare. Ma io non sono né un uccello né una barca. Sono semplicemente un fotografo che, imbattendosi in questa scena al sole di mezzanotte del Settentrione artico, si è trovato a levitare tra mare e cielo, a galleggiare come una barca o come un uccello nello stesso respiro.

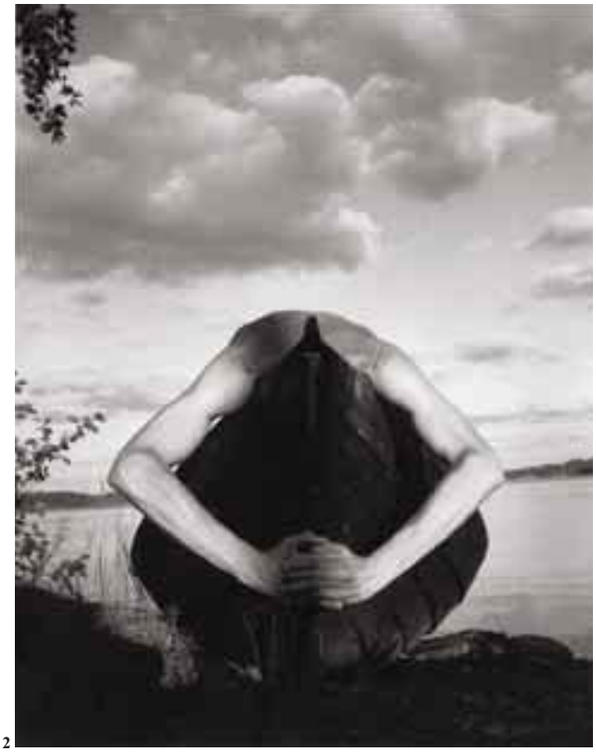
The buoyancy of a boat *has always been a miracle to behold. In the photograph, I enter the scene from the sky where birds display their own buoyancy. But I am no bird nor a boat. I am simply the photogragher, who encountering the scene one midnight evening in the arctic north, saw his chance to levitate between the sea and the sky, float like a boat and bird in the same breath.*

Tutte le immagini sono realizzate da singole negative e stampate come singole stampe da negativa. Ciò che si vede accadere nell'immagine è esattamente ciò che appariva davanti alla macchina fotografica nella realtà. In quest'epoca di manipolazione digitale sottolineare questo fatto è quanto mai importante. Si può pensare che agisco da sciocco quando, per esempio, mi seppellisco nella neve, mentre Photoshop potrebbe fare il lavoro della pala abbastanza facilmente. Ma non mi sarebbe mai venuto in mente di incrociare le braccia in questo modo se avessi avuto l'idea di mettermi a contemplare lo schermo di un computer. Il calcolatore funziona solo se si parte da un repertorio di immagini note e già viste, non si può nemmeno immaginare quale miniera di immagini sia pronta a scaturire dalle meraviglie della realtà.

All of the images are made from single negative exposures and printed as single negative prints. What the viewer sees happening in the image is exactly what appeared before the camera in reality. In this age of digital manipulation, this fact is all the more important to note. One might say I am silly to bury myself in the snow, for example, when Photoshop could handle the shovel work nicely enough. But it would never have occurred to me to cross my arms in this way had I had the idea staring at a computer screen. The computer can only work from well-known and pre-seen imagery, the mind doesn't even know what magnificient imagery lies ready to pounce out from the wonders of reality.

Arno Rafael Minkkinen è un fotografo finno-americano, nato a Helsinki nel 1945. Ha iniziato realizzando autoritratti nel 1971, quando lavorava come copywriter pubblicitario a New York a una campagna per le macchine fotografiche Minolta, e ancora oggi è quasi sempre lui il soggetto delle sue fotografie. Ha studiato con Harry Callahan e Aaron Siskind alla Rhode Island School of Design, conseguendo il diploma di Master of Fine Arts nel 1974. Nei successivi venticinque anni si è occupato di insegnamentoe di pubblicità. Oggi ha una cattedra di Arte all'Università del Massachusetts, a Lowell, è visiting professor all'Università di Arte e Design di Helsinki e visiting artist alla Haute École d'Arts Appliqués di Vevey, in Svizzera. La sua monografia *Waterline* (Marval, Francia; Otava, Helsinki; Aperture, New York) è stata eletta Libro dell'anno alla 25a edizione dei Rencontres d'Arles. Tra gli altri suoi libri ricordiamo *Frostbite* (Morgan & Morgan, 1978) e *Body Land* (Federico Motta, 1997; Nathan, 1998). *Still not There* ("Non è ancora arrivato"), un documentario di un'ora sulle fotografie e i video di Minkkinen, è stato realizzato con la regia di Kimmo Koskela nel 1995 per la televisione finlandese, e accompagna la retrospettiva di Minkkinen che sta attualmente girando per l'Europa. Opere di Minkkinen fanno parte delle principali collezioni europee e degli Stati Uniti.
Vive ad Andover, nel Massachusetts.

Arno Rafael Minkkinen is a Finnish-American photographer, born in Helsinki in 1945. He began taking self-portraits in 1971 while working as an advertising copywriter in New York on the Minolta camera account, and still today most of his photographs are self-portraits. He studied with Harry Callahan and Aaron Siskind at the Rhode Island School of Design, earning an M.F.A. degree in 1974. He has been engaged in teaching and advertising work over the next twenty-five years. He is currently Professor of Art at the University of Massachusetts in Lowell and Visiting Professor at the University of Art & Design in Helsinki as well as a Visiting Artist at the Haute École d'Arts Appliqués in Vevey, Switzerland. His monograph* Waterline *(Marval, France; Otava, Helsinki; Aperture, New York, 1994) was voted Book of the Year at the 25th Rencontres d'Arles. Others books include* Frostbite *(Morgan & Morgan, 1978) and* Body Land *(Motta, 1997; Nathan, 1998).* Still not There*, an hour-long documentary film on Minkkinen's still and video work was directed by Kimmo Koskela in 1995 for Finnish television and accompanies the Minkkinen retrospective currently touring Europe. Minkkinen's work is included in major collections in Europe and the United States.
He lives in Andover, Massachusetts.



2

3

4

5

1 *Mani incrociate nella neve*, Fosters Pond, 1996 (courtesy Nathalie C. Emprin, Parigi; Barry Friedman Gallery, New York).
2 *Barca nera*, Väisälänsaari, Finlandia, 1998 (courtesy Nathalie C. Emprin, Parigi; Barry Friedman Gallery, New York).
3 *Attrezzi per lavorare il legno di Akseli Gallén-Kallela*, Hirvensalmi, Finlandia, 1998 (courtesy Nathalie C. Emprin, Parigi; Barry Friedman Gallery, New York).
4 *Betulle*, Väisälänsaari, Finlandia, 1998 (courtesy Nathalie C. Emprin, Parigi; Barry Friedman Gallery, New York).
5 *Forma circolare e bastone*, Asikkala, Finlandia, 1996 (courtesy Nathalie C. Emprin, Parigi; Barry Friedman Gallery, New York).

1 Hands crossed in snow*, Fosters Pond, 1996 (courtesy Nathalie C. Emprin, Paris; Barry Friedman Gallery, New York).*
2 Black rowboat*, Väisälänsaari, Finland, 1998 (courtesy Nathalie C. Emprin, Paris; Barry Friedman Gallery, New York).*
3 Akseli Gallén-Kallela's Woodcutting Tools*, Hirvensalmi, Finland, 1998 (courtesy Nathalie C. Emprin, Paris; Barry Friedman Gallery, New York).*
4 Birch trees*, Väisälänsaari, Finland, 1998 (courtesy Nathalie C. Emprin, Paris; Barry Friedman Gallery, New York).*
5 Circle Form with Stick*, Asikkala, Finland, 1996 (courtesy Nathalie C. Emprin, Paris; Barry Friedman Gallery, New York).*

Finito di stampare il *Printed on* 24.11.98